U d'/of OTTAWA
39003012932926

L
1A
20

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/confrencesdelo00gava

CONFÉRENCES DE L'ODÉON

(1915-1916)

CONFÉRENCES DE L'ODÉON

(1915-1916)

PUBLIÉES PAR

Paul GAVAULT

CINNA. LE LÉGATAIRE UNIVERSEL (C. Le Senne). — *NICOMÈDE* (M. Roustan). — *LES FEMMES SAVANTES. LES PRÉCIEUSES RIDICULES* (Léo Claretie). — *L'ÉCOLE DES MARIS* (Ch. Chabault). — *LE MISANTHROPE. LES SINCÈRES* (J. Ernest-Charles). — *ANDROMAQUE* (Paul Souday). — *LE BOURGEOIS GENTILHOMME* (Fr. Funck-Bruntano). — *PHÈDRE* (Léopold Lacour). — *ESTHER* (N. Bernardin). — *LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV. LA GAGEURE IMPRÉVUE* (H. Welschinger). — *LE BARBIER DE SÉVILLE* (M. Le Goupils). — *LE MARIAGE DE FIGARO* (F. Gaiffe). — *LE LION AMOUREUX* (C. Martel).

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

UNIVERSITAS O. M. I. OTTAWIENSIS

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
— 1916 —

PQ
1220
.G3
1916

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright, by Hachette and Co, 1916.

PRÉFACE

Le 5 mai 1914, je recevais de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts le commandement de la vieille frégate odéonienne, tant de fois ballottée par la tempête, toujours debout cependant et prête à affronter de nouveaux périls.

Je ne me dissimulais guère les difficultés de la tâche, ni que bien d'autres y avaient vu s'user à la fois leurs ressources et leurs espérances. Mais je m'étais assuré de mon parfait accord de vues avec M. René Viviani sur le rôle et le caractère de l'Odéon, qui ne peut être ni une entreprise d'avant-garde ni un théâtre d'essai mais doit, à l'exemple de la Comédie-Française, constituer pour le grand public une scène de répertoire, pour la jeunesse des lycées et des facultés un théâtre d'enseignement.

J'étais à la besogne, j'avais élaboré, je me préparais à publier un programme dont je puis dire que la principale audace était de n'être point audacieux, lorsque la guerre éclata. A l'instant même où le vénérable vaisseau tentait

à gonfler ses voiles pour une traversée nouvelle, voici qu'il était rejeté au port par la plus épouvantable des tempêtes, en des heures où le danger de la Patrie ne laissait plus loisir au capitaine de songer à sa propre infortune.

Et cependant, au mois de février 1915, l'Odéon rouvrait ses portes, grâce à l'active volonté de M. Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts. L'équipage n'était point sans alarme.

O navis, o quid agis ?... Fortiter occupa
Portum...

Eh bien, cette sortie périlleuse ne fut point suivie du désastreux effet qu'on en pouvait redouter et c'est au répertoire classique que l'Odéon doit d'avoir vécu d'abord, puis progressé, puis enfin retrouvé la voie du succès. Et c'est ce que je voulais constater ici, en remerciant la librairie Hachette d'avoir accueilli et illustré de sa marque les conférences qui accompagnaient mes spectacles d'abonnement.

Au plus fort de la guerre, aux instants les plus douloureux de la tragique et splendide aventure, il s'est trouvé des comédiens pour honorer la culture classique française en lui consacrant leur ardeur et leur talent, des littérateurs assez épris de littérature nationale pour conserver le courage d'en aimer la beauté lorsque, parfois, leur cœur était meurtri par les deuils les plus affreux, un public, enfin, qui venait s'enthousiasmer des splendeurs de notre art dramatique, prenant

conscience que la France s'est levée pour défendre de son glaive, avec la liberté du monde, les chefs-d'œuvre que l'humanité doit à son génie.

Mais ces causeries, si délibérément spéculatives qu'elles soient, portent la marque de l'heure où elles furent conçues : elles sont, si je puis dire, tout imprégnées de la guerre. Elles forment dans la longue chaîne des travaux odéoniens, le maillon intermédiaire entre hier et demain, ce qui fut et ce qui sera, elles sont comme enfiévrées et ennoblies des hautes émotions de ce temps.

C'est par là qu'elles constituent, à l'insu même de leurs auteurs, un document sincère et précieux pour l'avenir. Il faudra plus tard, en les relisant, tâcher à se remettre en mémoire — ou à se figurer — ces représentations de guerre à l'Odéon, où le public nombreux et attentif s'exaltait, communiait avec les comédiens dans l'admiration de nos grands classiques.

En plein cœur de Racine, de Corneille, de Molière, de Regnard et de Marivaux, nous retrouvions sans cesse et nous saluions fièrement ces leçons d'héroïsme et de gaîté que la littérature française, fille de la race gallo-latine, répand sur le monde depuis cinq fois cent ans.

Ainsi, durant tout le cours de cette année laborieuse, nous avons passé en revue les meilleurs ouvrages de nos illustres dramaturges : *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Esther*, *Andromaque*, *les Femmes*

savantes, *le Légataire universel*... cependant que vers la frontière, nos petits soldats accrochés au sol sacré de la Patrie montaient la garde et, par le miracle de leur bravoure invincible, permettaient à ceux qui les attendent de cueillir paisiblement et de respirer avec piété les fleurs délicates de la pensée française.

Jamais nous n'avons cessé de marier notre âme à la tienne, petit soldat. Dans les instants même où résonnaient dans la salle du second Théâtre-Français les applaudissements de toute cette jeunesse de nos lycées et de nos écoles, si ardente, si avide de beauté, notre pensée volait vers toi et t'adressait en hommage dans ta tranchée tout cet enthousiasme à qui ton héroïsme avait permis de naître. Et la foule s'écoulait après cette leçon de culture française, tandis que là-bas — si près ! — les canons lourds de la lourde race creusaient des tombes à nos héros légers.

Heures de tristesses, heures d'orgueil, les voilà qui revivent dans les pages qu'on va lire...

PAUL GAVAULT.

CORNEILLE : *CINNA*
REGNARD : *LE LÉGATAIRE UNIVERSEL*

PAR CAMILLE LE SENNE

Mesdames, Messieurs,

Ce n'est pas une nouveauté pour moi de venir parler de l'auteur de *Cinna* aux habitués des matinées classiques. Je l'ai fait à plusieurs reprises, mais, dans les circonstances actuelles, je suis profondément touché que le directeur du second Théâtre-Français, mon excellent ami M. Paul Gavault, ait de nouveau fait appel au vieux Cornélien que je suis, au Cornélien militant qui, dix ans avant la guerre, parvenait, Dieu sait au prix de quels efforts, à faire enfin ériger la statue de Corneille, place du Panthéon, en réparation de trois siècles d'oubli. Dans une atmosphère déjà chargée d'orage, nous prêchions alors, mes amis et moi, comme un devoir civique, urgent, l'étude, l'admiration, le culte de Corneille. L'événement ne m'aura que trop donné raison. De tous nos grands écrivains, Corneille est aujourd'hui celui dont la voix s'harmonise le mieux avec le bruit du canon. Il enseigne à vivre dangereusement, à tomber vaillamment, « Mourir pour la patrie, dit le jeune Horace,

Mourir pour la patrie est un si digne sort
Qu'on briguerait en foule une si belle mort...

Il invoque l'héroïsme et, en ce moment même, sur toute la ligne du front, de l'Yser aux coteaux d'Alsace, devant Nancy, devant Reims, devant Verdun, nos jeunes soldats, muraille sanglante, muraille vivante, montrent qu'ils ont bien profité des leçons du maître d'énergie.

Et maintenant, étant donné le caractère presque sacré du théâtre de Corneille, quelle place *Cinna* doit-il occuper dans la hiérarchie? Sa fortune a été curieuse. Après le *Cid*, c'est de toutes les œuvres du grand tragique celle qui, du vivant de l'auteur, a fait le plus de bruit. Ne pas la connaître était une des plus fâcheuses marques d'ignorance qu'on pût donner. En 1661, Dorimon dans sa *Comédie de la comédie* montrait un sot, qui pour trancher de l'entendu vantait la prose de Cinna. Puis quand la postérité a commencé son triage, on a ainsi rangé les grandes tragédies de Corneille qu'alors on chiffrait par quatre : *le Cid*, *Horace*, *Polyeucte*, *Cinna*. Les quatre chefs-d'œuvre sont devenus les six chefs-d'œuvre — tout augmente — par l'adjonction de *Nicomède* et de *Rodogune*. *Cinna* n'a eu ni recul, ni avancement. Il est demeuré quatrième. Et voilà qu'on lui a fait une réputation assez réfrigérante de majesté tranquille et de placide beauté. J'ai recueilli là-dessus des opinions concordantes quoique d'origines diverses. Un potache me disait l'autre jour avec l'aimable ingénuité ou la rude franchise de son âge : « *Cinna*, c'est barbant ! » Une jeune lettrée, plus soucieuse du parler académique, exprimait devant moi à peu près

la même pensée, en disant : « *Cinna*, oh ! c'est compassé, c'est figé ! »

Eh bien ! non, *Cinna* n'est pas compassé. *Cinna* n'est pas figé, *Cinna* n'est pas barbant. *Cinna* est une œuvre ardente ; Corneille l'a conçue, Corneille l'a réalisée dans la fièvre, dans la colère. Aussi bien Boileau en porte témoignage au cours de son épître à Racine :

Au Cid persécuté, Cinna doit sa naissance.

Rappelons-nous en effet ce qui se passa à Paris en 1636 à propos du *Cid*. Corneille blâmé publiquement reçoit le conseil impératif de ne plus traiter de sujet moderne. Il jure alors de renoncer au théâtre et se retire à Rouen ; mais, là, son génie fermente. Il détend ses nerfs en écrivant *Horace* et aussi en préparant la dédicace au cardinal, un chef-d'œuvre d'impertinence. Voilà le début de ce morceau qui vous montrera mieux que tous les raisonnements, dans quelle atmosphère le grand poète persécuté cuvait à cette date de la bile et même de l'atrabile.

Vous avez ennobli le but de l'art, dit le poète au ministre qui vient de le livrer aux Scudéry et aux Chapelain, car au lieu du but de plaire au peuple que nous prescrivaient nos maîtres et dont les deux plus honnêtes gens de leur siècle, Scipion et Lélie, ont autrefois protesté de se contenter, vous nous avez donné le but de vous plaire et de vous divertir et qu'ainsi nous ne rendons pas un petit service à l'État. En effet, contribuant à vos divertissements, nous contribuons à l'entretien d'une santé qui lui est si précieuse et si nécessaire. Vous nous en avez facilité les connaissances puisque nous n'avons plus besoin d'autre étude pour les acquérir que d'attacher nos yeux

sur Votre Eminence quand elle honore de sa présence et de son attention le récit de nos poèmes. C'est là que, lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais... C'est là que j'ai souvent appris en deux heures ce que mes livres n'eussent pu m'apprendre en dix ans.

Le morceau n'est pas ordinaire et vous voyez dans quelles dispositions d'esprit se trouvait Corneille à la veille d'écrire *Cinna*. Sa nervosité devait s'aggraver du contre-coup des événements qui vinrent mettre en deuil la ville où il s'était réfugié. C'est en 1640 que devait être joué *Cinna* ; c'est en 1639 qu'il fut écrit à Rouen. A cette même année la capitale de la province de Normandie subit toutes les rigueurs d'une exécution militaire, à la suite d'une révolte contre les exactions des maltôtiers ; quarante-six habitants furent condamnés à être rompus vifs, vingt au gibet, vingt au bannissement perpétuel. Une autre fournée, beaucoup plus nombreuse, compléta la chiourme des galères construites en Provence.

Corneille comptait parmi les proscrits des amis, des parents. Figurez-vous son angoisse. D'ailleurs Rouen n'était pas seul en cause. Une atmosphère tragique pesait sur la France entière : partout les échafauds dressés, les potences toutes prêtes, les procédures à chausse-trapes des Laffemas et des Laubardemont. Le cardinal était un grand politique ; nous le savons aujourd'hui, nous lui sommes reconnaissants d'avoir reconstitué l'unité française ; mais ses contemporains le voyaient à travers un voile de sang. C'était un terroriste, une sorte de Robespierre

monarchique, « il n'y a rien, disait-il, qui dissipe tant les cabales que la Terreur ».

C'est pour répondre à cette théorie farouche, pour protester, comme le feront plus tard Hugo et Vigny, contre la cruauté méthodique de l'Homme roi que Corneille écrit *Cinna*, dans quel tumulte d'âme, vous le devinez ! La tragédie qu'il compose sera une exaltation de la clémence, une œuvre où il pourra, sous le couvert de l'histoire romaine, clamer ses appels à la pitié :

> Eh ! quoi, toujours du sang et toujours des supplices.

Il y fera donner à Auguste des conseils dont le cardinal pourra faire son profit, s'il n'était pas un bourreau impénitent :

> Votre sévérité, sans produire aucun fruit,
> Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit.
> . . . . . .
> Essayez sur Cinna ce que peut la clémence.
> . . . . . .
> Et ceux que nos rigueurs ne font qu'effaroucher,
> Peut-être à vos bontés se laisseront toucher...
> . . . . . .

Aussi bien, remarquez-le, la tragédie de Corneille a un sous-titre — et c'est même la seule de ses tragédies qui en comporte un : — elle est intitulée : *Cinna ou la Clémence d'Auguste*. Rien de plus caractéristique. Corneille ramènera tout à la clémence. Certes il ne lui sacrifiera pas la beauté des scènes épisodiques qui reste incomparable : plaidoyers politiques de Maxime et de Cinna, monologue d'Auguste, impre-

cations d'Émilie, tout ce que va évoquer devant vous l'excellente troupe du second théâtre français, en tête de laquelle vous admirerez un des plus grands interprètes qu'ait jamais eu le rôle d'Auguste, M. Maxime Desjardins. Mais la vertu du pardon demeure sa principale héroïne et il la fera triompher au dénoûment par l'intervention de la Grâce.

Oh ! rien de la grâce religieuse telle que vous la voyez paraître dans *Polyeucte*. Que ferait-elle ici ? Mais s'il y a une grâce mystique il y a aussi une grâce héroïque éclose dans les grandes âmes au cours des grandes crises morales, — et qui pourrait le savoir mieux que Corneille peintre des héros? C'est cette grâce qui agit au final de *Cinna* et brusquement termine la pièce en beauté, en splendeur. Quand l'action semble paralysée, quand tous les ressorts dramatiques ont fini de jouer, alors entre en scène la clémence! Elle est descendue du ciel à l'appel du poète, elle dicte à Auguste cette sublime formule de transformation morale :

> Je suis maître de moi comme de l'univers ;
> Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire !
> Conservez à jamais ma dernière victoire.

Cette grâce héroïque qui rayonne d'Auguste va produire sur les conjurés un effet immédiat et foudroyant. Cinna abdique pour jamais la haine qu'il exprimait au début de la pièce avec une véhémence furieuse. Quant à Émilie c'est avec une sorte d'étonnement hagard qu'elle murmure :

> Ma haine va mourir que j'ai crue immortelle,
> Elle est morte....

Le plaidoyer contre la haine se termine ainsi par l'abjuration de toutes les haines. Admirons-le, mais écartons la banalité des commentaires abstraits. Corneille ne s'isole jamais de la réalité, avec lui on va droit aux constatations pratiques comme aux directions morales. Or, la constatation pratique qui ressort de la tragédie de Corneille c'est qu'Auguste assure son salut en prenant le parti de la clémence, car le supplice des conjurés ne ferait que leur susciter des vengeurs. Quant aux idées maîtresses, aux directions morales, c'est d'abord cette maxime que l'esprit de domination, quand il ne sait pas se limiter soi-même, se détruit par ses propres excès ; c'est encore que le droit de la force trouve en soi son châtiment ou plutôt que la force despotique crée un seul droit : celui de l'univers à se liguer contre elle.

Voilà des vérités éternelles, mais rendues aujourd'hui plus actuelles que jamais par l'évolution de la guerre mondiale. Soyons reconnaissants à notre grand poète tragique de les avoir formulées jadis avec tant de puissance.

Son œuvre n'est pas seulement éloquente, elle est prophétique, car le jour approche du grand règlement de comptes et ce jour-là, la France n'aura qu'à se ressouvenir de *Cinna* pour adresser au chef de la nation de proie réduite à merci cette apostrophe vengeresse tirée du monologue d'Auguste :

> César, rentre en toi-même et cesse de te plaindre.
> Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'a rien épargné ?
> Dans quels fleuves de sang ton bras s'est-il baigné ?

*
* *

Mesdames, Messieurs, je ne chercherai pas de transition pour passer de *Cinna* au *Légataire universel*. Corneille et Regnard figurent sur la même affiche sans disparate, représentant dans notre littérature sous des formes dissemblables la qualité dramatique par excellence : le mouvement. Je vous ai montré de quel ardent foyer s'épanche *Cinna* par des brèches volcaniques. Ce sont, au contraire, des feux follets qui voltigent sur le répertoire de Regnard. La flamme est légère et subtile, mais aussi tenace que la coulée de lave de Corneille et depuis deux siècles aucun souffle n'a pu l'éteindre. Regnard s'apparente au grand ancêtre. Le charme, la gaieté et surtout l'envolée de son style rappellent l'auteur de *l'Illusion comique* et du *Menteur*. Il est picaresque et, par là, Cornélien à panache, Cornélien portant sa fantaisie comme une plume au feutre d'un routier du temps de Louis XIV. Le mouvement, Regnard l'a eu dans son existence, et agité et aventureux, à la débandade, à la diable, avant de la mettre dans son œuvre littéraire. Parisien de Paris, né en 1647 dans le quartier des Halles comme Molière, mais comblé par la fortune à la différence du pauvre fils du tapissier, il hérita, tout jeune encore, d'un bien considérable que son père avait gagné dans le commerce des salaisons. Il est riche, beau garçon — si beau garçon qu'il s'admire lui-même et ne craint pas de se dépeindre ainsi dans le roman de la Provençale :

Zelmis, comme vous savez, mesdames, est un cavalier qui plaît d'abord ; c'est assez de le voir une fois pour le

remarquer, et sa bonne mine est si avantageuse qu'il ne faut pas chercher avec soin des endroits dans sa personne pour la trouver aimable. Il faut seulement se défendre de le trop aimer.

C'est un portrait en pied, et dont l'auteur ne se donne pas de coups de pieds dans les tibias, comme nous dirions aujourd'hui... si nous parlions mal. Cet adorable et adoré Zelmis pourrait trouver le bonheur sur place, mais le naturel l'emporte et il se met à courir le monde. Après un premier voyage en Italie où il s'est « fort diverti aux mascarades », il en fait un second qui tournera moins bien.

Avec des amis de rencontre, un certain M. de Prade et sa femme, une dame de Provence — une belle dame — il est cueilli au retour par les corsaires barbaresques qui conduisent le lot au marché d'Alger où l'on brocantait également le bois d'ébène et le bois blanc. La dame échoit au harem du Dey ; le mari est acheté par un fermier des environs, Regnard par le marchand Achmet-Talem qui commence par le mettre à la chaîne. Mais notre Parisien — déjà Parigot et débrouillard — comme il faisait d'excellente cuisine (du moins c'est lui qui le dit), s'improvise cuisinier et mènerait une existence assez douce s'il ne s'avisait de mettre le désaccord dans le ménage de Talem, Turc discret qui n'avait pas plus de quatre femmes. Talem se croyant, à tort ou à raison, outragé, fait condamner l'esclave au feu ou à l'abjuration, ce qui, pour des raisons spéciales, était une perspective presque aussi rigoureuse. Le consul de France intervint à temps pour faire à Talem des offres de rachat... Vous savez la boutade de ce valet

d'une farce de Scarron que son maître veut abattre d'un coup de pistolet et qui lui fait cette juste observation : « Grâce monsieur.... Pourquoi me tuer? Je ne vaux rien, une fois tiré.... » Le consul fit comprendre à Talem que Regnard brûlé ne vaudrait même pas son poids de cendres. Vivant, il représentait dix mille livres que le Turc empocha sans barguigner.

Regnard, libéré, eut pour premier soin de racheter à son tour Mme de Prade. Quant au mari, on le supposa mort ; on revint en France sans lui. Mais voici que, tout à coup, on le vit reparaître de l'autre côté de la Méditerranée dans le patelin provençal où le couple faisait dire des messes pour le repos de son âme. Il survenait en trouble-fête, à l'instant précis où l'ex-cuisinier et l'odalisque, retour du harem, allaient unir leurs destinées....

Là-dessus Regnard n'hésita pas. Laissant le mari et la femme s'expliquer en famille, il repart : il visita la Flandre, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Laponie. Il prolonge ses caravanes sans que d'ailleurs M. de Prade ait fait mine de le poursuivre. Le pauvre homme devait en avoir assez des voyages.

En réalité Regnard ne fuyait pas un mari jaloux, il s'offrait la joie juvénile de voir du pays.... Brusquement son existence se stabilisa. Il allait avoir quarante ans — âge sérieux, presque grand âge sous l'ancien régime, à quelques chiffres près l'âge d'Arnolphe dans *l'Ecole des femmes*. Il s'arrête, il se fixe. Comme par un coup de baguette magique, le globe-trotter se transforme en conseiller du roi, trésorier au bureau des finances de Paris, capitaine du château de Dourdan, grand bailli de la province de Hurepoix.

Il est propriétaire foncier, il a château en province, et maison à Paris — une délicieuse maison, un petit hôtel situé au bout de la rue Richelieu, près de la porte Montmartre. Le quartier était alors tranquille, voire un peu désert, la vue étendue. Le poète nous décrit lui-même son réveil :

> L'œil voit d'abord ce mont dont les antres profonds
> Fournissent à Paris l'honneur de ses plafonds....

Ce n'est pas encore du bon Regnard, si c'est déjà du mauvais Delille, mais cela signifie que la maison du poète était orientée au Nord, à l'un des angles de la rue Richelieu et du boulevard des Italiens actuels, et que des fenêtres on découvrait Montmartre.

Après tant d'acquisitions de tout repos, le mouvement disparaît de l'existence de Regnard, mais il le transporte dans la littérature ; il veut être auteur dramatique, il le sera : renonçant à la tragédie qui n'est pas son affaire, il nous rendra la verve française, celle des fabliaux, retrouvée dans les démarquages des Italiens et des Espagnols ; il écrira des œuvres si riches d'intensité, si libres de facture qu'on pourra les traiter tantôt de comédies de mœurs, tantôt de vaudevilles, cette dernière dénomination étant d'ailleurs de pure fantaisie, car, ainsi que l'observe mon éminent confrère Albert Soubies dans un article sur *Démocrite* qui compte parmi les meilleurs commentaires de Regnard, « pourquoi rabaisser des ouvrages que relèvent un vocabulaire coloré, chatoyant, un style plein de saillies, passant des éclats d'une verve bouffonne à une pénétrante étude de sentiments ».

En effet chez Regnard le tour est décidé, le trait

part sans jamais hésiter. Il est aisé, c'est le mot par lequel le caractérise un quatrain du temps :

De notre scène, il sait l'art enchanteur ;
Il est habile, il badine avec grâce.
Il est aisé...

Il est aisé et en même temps il est prodigue d'ornements; il a cette fantaisie aérienne, cette libre envolée de l'alexandrin, ce goût et le don de l'imprévu dont Molière ne se soucie presque jamais, sauf peut-être dans le « vers blanc » du *Sicilien* :

Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche.

De ces vers Regnard est prodigue. C'est qu'il vient de Ronsard et qu'il va à Rostand en passant par Banville.

Cette extraordinaire facilité de Regnard, on peut dire qu'elle s'est cristallisée dans *le Légataire universel* en y accomplissant le chef-d'œuvre de la transformation d'un sujet macabre en comédie désopilante. Au fond, rien de moins réjouissant. Il s'agit d'un testament dicté par un valet au profit de son maître pendant la léthargie d'un oncle qu'on croit mort, mais qui ressuscite et à qui on finit par faire croire qu'il a réellement dicté les dispositions testamentaires. Regnard n'a rien inventé... c'est une cause célèbre, ce sont plusieurs causes célèbres, à Besançon le procès d'un fermier qu'on accusait les jésuites d'avoir substitué à un de leurs bienfaiteurs mort *intestat;* en Languedoc celui d'un précepteur qui aurait rempli le même office pour « obliger » une veuve dont le mari n'avait pas eu le temps d'assurer l'avenir. Mais qu'elle

vienne de Besançon ou de Toulouse l'histoire n'est pas gaie. Eh bien ! vous allez voir quelle farce débridée en a tiré Regnard. La gaieté déborde de chaque acte, de chaque scène, de chaque vers. Ce garnement de valet, cette coquine de servante, ce podagre de Géronte, tout ce jeu de massacre va s'animer devant vous, s'ébattre en pirouettes clownesques et vous faire rire aux larmes comme Chocolat et Footit quand vous étiez encore des collégiens sur les banquettes du Nouveau-Cirque.

Oui, j'entends. On vous dira que vous avez tort de ne pas garder votre grand sérieux, que tous ces gens, ce sont des gibiers de potence, mon Dieu ! ni plus ni moins que Polichinelle rossant le commissaire — et que la pièce est immorale. Cela, par exemple, je le nie. *Le Légataire universel* ne manque pas de moralités, si on prend la peine de les chercher. Il y a l'angoisse du neveu qui, employant des filous, est toujours sur le point de se voir filouter lui-même. Il y a aussi et surtout le châtiment de Géronte que personne ne plaint d'être berné. Le célibataire égoïste est puni par ce fait qu'il a besoin de tout le monde et que tout le monde le pille et le nasarde. Il n'échappe, comme l'a dit Weiss, à l'impudent caquet de Lisette que pour devenir la proie de l'apothicaire Clistarel ; puis il est précipité dans l'étourdissante procession de ses héritiers. L'un lui défend de se marier ; l'autre lui refuse des remèdes ; celui-ci veut l'interdire ; celui-là l'enterrer....

Et puis, je ne sais vraiment pas pourquoi je m'évertue à chercher des moralités littéraires, des moralités philosophiques, des moralités sociales au *Léga-*

taire universel quand il tire de l'époque même où il a été représenté la moralité la plus haute, la moralité patriotique. Cette farce énormissime dont chaque tirade a des grelots, des sonnailles, dont chaque scène pirouette et s'ébroue comme une cavale lâchée dans un pré vert, savez-vous à quel moment Regnard l'a composée? Le crépuscule descendait sur le règne de Louis XIV, les désastres se précipitaient : Ramillies, Turin, la capitulation de Milan, Oudenarde. L'aube de Denain — que le poète ne devait pas voir restait encore cachée dans la profondeur d'un ciel en deuil. Le trop célèbre hiver de 1709 approchait avec toutes ses misères : le froid, la famine, des villages entiers ruinés et dépeuplés.

Regnard pensa qu'à cette France appauvrie, à cette France menacée, il ne fallait pas enlever le réconfort du rire. Il pensa, ce que nous pensions nous-mêmes, auteurs, critiques, directeurs, en octobre 1914, pendant la période angoissante des opérations militaires, lorsque nous prîmes à tâche de vaincre la résistance des pouvoirs publics et d'obtenir la réouverture des théâtres ; il pensa que la nuit serait encore plus profonde si l'on éteignait le flambeau de la joie et qu'il est contraire à notre tempérament, à notre génie de prendre devant le péril ces attitudes moroses qui rapprochent le péril et, si j'ose dire, l'encouragent. La gaieté ardente, exubérante, la gaieté coûte que coûte, il la fit mousser, pétiller, sinuer en spirales de feu d'artifice dans cet extraordinaire *Légataire universel*, où l'ardeur même de la vie s'épand et s'exalte autour d'un lit d'agonisant, et douche avec des cascades d'hilarité les cerveaux encrassés de fâcheuses nou-

velles par les gazettes clandestines dont aucune censure n'atténuait les communiqués pessimistes. Il eut la bravoure de rire, la toute-puissance de faire rire, et le parterre lui donna raison, en faisant à la pièce un des succès les plus éclatants qu'on ait jamais vus, et le roi lui-même murmura avec indulgence : « Il faut bien qu'on rie quelque part. »

Mesdames, Messieurs, ne soyez pas plus difficiles que Louis XIV, ne chicanez pas la fantaisie du *Légataire universel*, buvez sans remords ces lampées de franche gaieté et dites-vous que c'était un vrai Français, un bon Français de France, l'homme qui dans l'ombre d'Oudenarde et de Malplaquet faisait déjà vibrer comme un salut à l'aurore prochaine l'appel du coq gaulois, le cocorico de Chantecler.

CORNEILLE : *NICOMÈDE*

PAR MARIUS ROUSTAN

La candeur ou la malignité de nos ancêtres avait inventé ce proverbe : « A bon vin, pas d'enseigne. » Je ne le rappelle pas ici pour m'excuser à l'avance de faire précéder une représentation, qui sera excellente, d'une causerie dont nul mieux que moi ne prévoit les imperfections, mais pour observer que la malignité ou la candeur de Corneille ne s'est pas contentée de cet aphorisme. Ses Préfaces, ses Examens, ses Discours en sont la preuve. On dirait que ce Normand avisé a pris ses précautions contre les conférenciers de l'avenir.

Ne voyons pas là cependant un de ces besoins effrénés de réclame, comme les siècles suivants en ont connu. Corneille est très sincère, et il est très fin. Il écrit que *Nicomède* n'est pas indigne de ses grands chefs-d'œuvre, et que c'est une des pièces pour lesquelles il a le plus d'amitié. De cette tendresse particulière, il donne des raisons fort bien vues. Sans les discuter, je voudrais m'arrêter à une seule, qu'il a indiquée sous une autre forme. La plus cornélienne des pièces de Corneille, ce n'est ni *le Cid*, œuvre de jeunesse, ni *Polyeucte*, point culminant de l'ascension vers la tragédie. Celle qui lui ressemble le plus, celle où il s'est satisfait le plus complètement, c'est cette

pièce « d'une constitution assez extraordinaire », composée en pleine gloire, dans la forte maturité de ses quarante-cinq ans, à l'heure où les inimitiés provoquées par *le Cid* n'existaient plus, où celles qu'allait susciter la querelle d'*Andromaque* n'existaient pas encore. Si c'est *Bérénice* qu'il faut choisir pour fêter l'anniversaire de Racine, c'est à *Nicomède* qu'il faudrait s'arrêter pour célébrer celui de Corneille. C'est là ce que je voudrais montrer. Et, d'autre part, nous souvenant que Corneille est notre poète national, peut-être trouverons-nous dans la représentation de *Nicomède* des raisons plus actuelles d'avoir, nous aussi, une tendresse particulière pour ces beaux vers qui nous animent d'un souffle plus viril, à l'heure où s'écrivent, dans le sang de nos soldats, les pages les plus héroïques de l'histoire de notre pays.

L'héroïsme, en effet, règne seul dans cette pièce. Corneille nous en prévient. « Les tendresses et les passions n'y ont aucune part... La grandeur de courage y règne seule. » La grandeur de courage, c'est-à-dire la force toute-puissante de la volonté. Pas de place pour l'amour, pas de place pour la pitié ou la terreur. Un seul élément : l'héroïsme. Un seul sentiment : l'admiration.

Plus de ces luttes si éminemment tragiques, de ces combats intérieurs où l'âme se raidit, s'obstine contre les passions tumultueuses. Corneille est en pleine possession de ses moyens. Il peut se passer de tous ces intérêts essentiels pourtant dans son théâtre.

L'élément cornélien par excellence apparaît, dé-

gagé de tout alliage. Il va se déployer sans contrainte, librement, triomphalement.

Comment Corneille a pour cela modifié l'histoire, en la rendant d'ailleurs plus vraie et plus significative, je ne le redirai pas après tant d'autres. Et qui songerait, d'autre part, à chercher de la couleur locale dans l'héroïsme cornélien? Que veut-on dire quand on demande si Corneille a bien connu l'âme Bithynienne? Combien sommes-nous qui rangeons, au nombre de nos préoccupations durables ou accidentelles, celle de saisir les différences entre l'âme Bithynienne et l'âme Mysienne ou Galate? Et n'avons-nous pas envie de répliquer à tous ceux qui nous apportent là-dessus des précisions déconcertantes: Ma foi, monsieur, comment faites-vous pour être si sûr de ces choses-là? J'aime mieux ceux qui, avec quelques exagérations, voient dans la grandeur de courage de Nicomède une conformité étroite avec les traits de l'âme française à l'époque de la Fronde, pendant les trente années où l'énergie volontaire peut prendre du champ, entre la mort de Richelieu et l'avènement de Louis XIV. J'aime mieux encore ceux qui, plus près de la vérité, croient que le grand Corneille trouvait en lui-même cet idéal de vertu et de courage que ce bourgeois paisible et timide portait dans le silencieux orgueil de son cœur. J'aime mieux surtout ceux qui sentent, dans cette exaltation de la grandeur de courage, un des plus nobles besoins de l'âme française, et dans cet héroïsme, un héroïsme national, tel que des Français seuls peuvent le concevoir. « La France, écrivait de Laprade, et c'est ce qui fait la beauté de son rôle, est condamnée à l'héroïsme ou au néant. » La tragédie de

Corneille, — et c'est ce qui fait le caractère français de son théâtre, — était condamnée à l'héroïsme, et *Nicomède* est peut-être le plus national des drames de Corneille avec un sujet romain ou bithynien.

Je crois que nous avons trop affirmé, avant la guerre, qu'une foule de vertus n'étaient d'aucun temps et d'aucun pays. Il faudra demain mieux garder nos frontières, — quand elles seront rectifiées. Il y a un courage français, un héroïsme français. C'est celui de Roland et de Nicomède. Corneille le définit celui « qui marche à visage découvert. » Belle définition et digne d'un peuple épris, avant tout, de franchise et de probité ! Nicomède va droit devant lui, le front haut, la mine altière, à travers les trahisons, les perfidies. Son « maître » Annibal lui a donné le mépris de toute « bassesse ». Il ne songe pas seulement aux autres, en se faisant voir tel qu'il est, sans faux-fuyant et sans détour. Quand Roland refuse de sonner du cor, c'est assurément pour que France la douce ne tombe jamais par lui dans le déshonneur, c'est aussi parce qu'il se donne à lui-même le fier spectacle d'une attitude hautaine et valeureuse. Nicomède, lui, offre à sa conscience de chevalier, de paladin, la preuve que ses actes sont bien conformes à la haute idée qu'il a de lui-même, et, comme un soldat d'épopée, il s'en réjouit dans son cœur. Ainsi s'explique l'allégresse qui se dégage de la pièce de *Nicomède* plus encore que du reste du théâtre de Corneille. Sans peur et sans reproche, c'est la devise de Bayard. C'est aussi la devise du prince bithynien. Elle hausse les héros hors de l'ordre commun, au-dessus de la fortune, de la destinée ; elle

leur prête, avec le légitime orgueil de leur valeur morale, la joie de se sentir dans la vraie voie, dans celle qui conduit au triomphe par les sentiers abrupts mais resplendissants de soleil et de clarté. Vous allez entendre les vers de *Nicomède*. Écoutez-les. Ils sonnent éclatants comme un chant de victoire.

Ce beau capitaine français est aussi un beau parleur. C'est une qualité de la race. Les Gaulois avaient le goût de l'éloquence, du raisonnement serré. Notre *Roland* commence par une série de discours où les fer-vêtus parlent moult fièrement. Le héros national français est un maître en l'art de bien dire. Il est tout différent du héros wagnérien qui a parfois toutes les innocences, jusqu'à l'imbécillité inclusivement. Rappelez-vous l'arrivée de Parsifal dans la forêt qui entoure le burg de Montsalvat. On l'interroge, après qu'il a tué un cygne sauvage sans savoir ce qu'il faisait. Parsifal ignore son nom, sa naissance, et, sans l'intervention de Kundry, il serait impossible de fixer l'état civil du céleste chemineau. En France, nous répétons du bout des lèvres : Bienheureux les pauvres d'esprit, — mais rares sont ceux qui n'aiment pas mieux aller par un autre chemin à la vie éternelle. Il nous faut de la raison jusque dans le sublime.

Le héros cornélien, même si ses actes dépassent la mesure, les fonde sur des arguments bien liés, et de déduction en déduction se démontre à lui-même et prouve aux autres que ces actes étaient seuls raisonnables.

Nicomède dépasse ses adversaires dans l'escrime de la parole : vous serez étonnés de la souplesse de son

jeu, de la variété de ses attaques et de ses ripostes, et, dans les beaux assauts d'ironie, vous serez émerveillés de la sûreté de ses parades et de la foudroyante rapidité de ses coups droits. Surtout vous serez frappés de son élégance, de sa distinction. A l'heure même où il est le plus violemment exaspéré, il apporte un parti pris de politesse glacée, de désinvolture spirituelle, qui est tout à fait dans la tradition de notre pays. Il pose avec grâce son feutre, surtout devant sa plus mortelle ennemie, et son ironie cavalière sait s'entourer de fines équivoques et de délicates épigrammes. Main de fer, et gant de velours. Il a conquis trois royaumes par le glaive, et il tient à ce que nous ne l'oubliions pas. Mais pour le moment il est à l'arrière. C'est un permissionnaire, parti d'ailleurs sans avoir sa permission. Il est venu voir comment les civils tiendraient. En tout cas, nous pouvons juger de sa stratégie sur le champ de bataille par celle qu'il déploie pour échapper aux pièges les plus redoutables. Par ce qu'il est à l'arrière, on devine ce qu'il est sur le front.

Ce héros si purement cornélien va nous donner la leçon, je ne dis pas la plus haute, mais la plus humaine de tout le théâtre de Corneille. Le poète ne nous fait pas voir la volonté triomphant des passions dans l'âme du héros ; mais la volonté maîtresse d'elle-même, conquérant les volontés voisines, même les moins désintéressées, même les plus hostiles. Grande et profonde idée : les volontés les plus mobiles sont nécessairement attirées par les volontés les plus sûres. La grandeur de courage de Nicomède désarme toutes les traîtrises et toutes les frauduleuses opposi-

tions ; bien plus, elle force à s'incliner devant elle ceux mêmes qui semblaient les plus incapables de la comprendre.

Je ne parle pas de Laodice. Elle est si bien gagnée par Nicomède, qu'elle ne se distingue pas de lui ; elle est même plus virile que le prince bithynien. Une fois, une seule fois, tout au début, elle parle de son « cœur amoureux ». « Il ne sied point à une princesse, s'écrie Voltaire, de dire qu'elle est amoureuse... et ces expressions ne conviennent qu'à une bergère naïve ! » Hélas ! Nous avons depuis entendu au théâtre trop de femmes, qui n'avaient rien de pastoral, ni de naïf, (oh ! c'étaient de grandes dames, comme aurait dit Buridan, le Nicomède populaire de *la Tour de Nesle*) et qui proclamaient les droits de leur cœur amoureux, droits que nous aurions reconnus plus volontiers encore si elles les avaient revendiqués avec moins de subtilité éloquente ou d'ingénieuse prolixité ! Laodice, au contraire, franche, hardie, énergique, indignée, nous paraît trop mâle. Elle parle comme un général, comme un administrateur, j'allais dire comme un président du conseil (ce qui serait un bel éloge, et je vous laisse ajouter qu'il s'adresse à Laodice). Bref, elle n'est que l'écho de Nicomède.

Mais je pense au jeune Attale, le caractère le plus inconsistant, un des mieux étudiés, des plus fouillés de la tragédie. Fils d'Arsinoé, élève de Flaminius, il est le rival en politique et en amour de cet aîné qui l'intimide et le domine par son impérieuse hauteur. Nicomède ne fera rien pour ramener à lui ce cadet, dont le bon cœur a été gâté par tant d'influences fâcheuses. Il le traite durement, l'insulte même

lorsqu'Attale répond avec beaucoup de grâce, en jeune gentilhomme qui a été reçu dans la chambre bleue d'Arthénice. N'importe, Attale aimera, sauvera ce frère qui le châtie bien ou trop, et, dès qu'il aura perdu toute illusion sur la générosité romaine, il s'engagera, non sans une imprudence qui est tout à son honneur, dans le parti du héros dont il admire la réelle générosité.

Nicomède arrachera même un hommage d'admiration qui a son prix, au plus formidable de ses adversaires, à l'ambassadeur de cette Rome envahissante qui soumettra la Bithynie comme le reste du monde. J'aurais voulu vous montrer comment Corneille a mis en relief cette grande figure de diplomate romain, homme très inférieur à Nicomède qui l'écrase de son dédain outrageant, mais ambassadeur terrible et habile, inexorable et souple, positif, avisé, qu'aucune humiliation ne saurait atteindre, car l'image grandiose de la Ville Éternelle se dresse, menaçante et invisible, à ses côtés. De cette diplomatie je n'ai pas à faire un éloge qui semblerait peut-être la critique involontaire d'une diplomatie plus contemporaine et peut-être calomniée. Certes, elle a été dure, égoïste, perfide (et nous ne saurions toujours l'approuver) ; mais appuyée sur des principes sûrs, uniquement soucieuse des résultats, soutenue par un patriotisme inébranlable, elle a été la plus grande diplomatie de l'univers, et elle a servi Rome plus que ses légionnaires. Flaminius semblait donc le seul qui ne dût pas être touché de la grandeur de Nicomède. Sa charge ne lui laisse ni le droit, ni le loisir d'admirer. Il admire cependant la magnanimité de son vainqueur,

et se relève à nos yeux en lui promettant l'estime d'un Sénat qui n'estimait d'ordinaire que les conquêtes et les succès.

La grandeur de courage triomphera enfin de deux égoïsmes hypocrites, qui semblaient irréductibles, celui de Prusias et de sa seconde femme Arsinoé. Et ici, c'est un Corneille nouveau que vous allez rencontrer. Un des écrivains les plus originaux de la *Nouvelle revue française* nous trace un superbe portrait de Corneille, « homme affamé de puissance et de domination... le plus fier républicain à l'antique..., un Brutus doublé d'un Caton, déguisé en bourgeois marguillier de sa paroisse. » Mais Corneille n'est pas constamment Brutus et Caton ! On ne peut pas sans cesse rêver qu'on assassine César ou qu'il faut détruire Carthage ! Si ce rêveur est maître du monde tant qu'il veut « sur le théâtre de la volonté », il est marguillier et bourgeois; il passe « tout de noir vêtu, le rabat blanc sous le menton, un chapeau de feutre usé sur les sourcils ». Il descend la rue de la Pie, distrait, lointain, mais je vous défie bien de dire à quel moment il est le dominateur taciturne, ou le contemplateur, l'observateur fin et avisé qui note les vices et les travers. Il a commencé par la comédie, et ne la quittera jamais. Il est demi-bègue, parle mal, lit plus mal encore. Mais il a des yeux excellents, comme ceux de Molière. Dans l'échoppe où il attend qu'on répare ses vieilles chaussures, il fait comme Molière dans la boutique du barbier de Pézenas. Il écoute, il remarque, il retient.

Ce Corneille-là, vous ne le rencontrerez pas dans les manuels.

Que peut-on se flatter d'y rencontrer, sinon ce qui est strictement nécessaire pour ne pas être dévoré par les sphinx de la Faculté, à l'heure redoutable du baccalauréat ? Mais ce Corneille est aussi vrai que l'autre. Et il y en a d'autres non moins vrais : celui qui, éprouvant que faulte d'argent c'est douleur non pareille, tend son escarcelle en demandant pardon de la liberté grande ; celui des *Stances à la marquise*, que Brunetière a oublié quand il affirme que Corneille n'a jamais connu l'amour, ce qui a peut-être décidé M. Faguet à écrire que Corneille avait été amoureux toute sa vie. Quoi qu'il en soit, si Brutus et Caton peignaient magnifiquement les âmes généreuses, c'est le bourgeois contemplateur qui, avec justesse, avec pénétration, avec malignité, peignait les âmes basses et viles, le fonctionnaire préfet Félix, et le fonctionnaire couronné Prusias : en quels traits vrais et caractéristiques, avec quel comique achevé, on s'en rend compte par les violences de langage de ceux qui ont jugé ce caractère. « Vieux poltron, vieil imbécile, vieux Cassandre », ainsi Deschanel désignait Prusias. Déjà Lekain l'avait nommé « vieux radoteur » et Voltaire raillait vigoureusement « ce vieil imbécile, ce vieillard de Molière » qu'il aurait voulu chasser de la scène tragique sous prétexte qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharsale ! Caractère très vivant et très complexe. Oui, il est de ces fonctionnaires qui pensent que le commencement et la fin de la sagesse est de ne pas se brouiller avec la République, surtout, ajoutent les

mauvaises langues, quand ils ne sont pas très républicains. Mais il a l'habit d'un roi, et il nous en fait souvenir. Mais surtout il est le mari stupide d'Arsinoé. Faites disparaître cette seconde femme, intrigante, artificieuse, menteuse, et qui mène le vieillard par le bout du nez : Prusias reste poltron et fourbe, faible et ombrageux, ingrat et jaloux de ce fils qui le sauve en attendant de lui succéder. Mais il n'arrive pas à cette plénitude dans l'inconscience, qui le rendrait monstrueux s'il n'était pas ridicule. Il est le mari complaisant, que dis-je? il est asservi. Le bonhomme Corneille n'avait rencontré ni dans Appien, ni dans Diodore, ces remarques prises sur le vif, dont il a fait une comédie domestique, une comédie dont vous pouvez rire, sans vous soucier des critiques des pédants sur les manquements de l'unité de ton. Mais cette comédie rejoignait une tragédie politique, et l'habile dramaturge combinait avec art tous ces éléments. Il avait deviné que ces rois, abaissés sous la domination de Rome, devaient être abaissés, dans leur intérieur, sous l'empire d'une femme. Vérité historique, vérité humaine. Molière, qui jouera *Nicomède*, trouvera là l'idée d'une grande scène du *Malade imaginaire*. Arsinoé, c'est une Bélise couronnée ; Argan, c'est un Prusias qui a posé la couronne pour mettre un bonnet de coton. Nous voilà en pleine comédie, nous voilà bien loin de la grandeur de courage. Eh bien, cette grandeur s'imposera même à ce couple hypocrite, et, quand, après les avoir réduits à l'impuissance, Nicomède, qui ne s'acharne pas sur des vaincus, s'inclinera devant son père et sa marâtre avec une grâce souriante et un peu d'ironie,

Prusias, sur la foi de sa seconde femme, déclarera qu'avoir un fils si grand est sa plus grande gloire. La volonté héroïque a agi, elle a enchaîné toutes les autres. C'était la leçon de *Polyeucte*, ne l'oublions pas. Aussi longtemps que le chrétien expose son éloquent catéchisme, sa chère Pauline reste aveugle aux célestes clartés. Qu'il agisse, qu'il aille à la mort, et cette volonté, qui s'affirme souverainement par le sacrifice, attire à elle la volonté de la femme vertueuse et même celle du fonctionnaire timoré. Leçon plus sublime, mais non plus convaincante, plus humaine que celle de *Nicomède*. Il y avait du miracle dans cette conquête, du mystère, du surnaturel. Dans *Nicomède*, rien de tout cela. Le moi agit par sa propre vigueur, et, si la démonstration est moins admirable, elle est plus à notre portée : nous sommes moins excusables de ne pas la comprendre et de ne pas en tirer notre profit.

Tous cèdent devant la grandeur de courage, tous demandent la paix. La toile tombe. Dénouement vraisemblable, mais, a-t-on ajouté, démenti par l'histoire. Et l'on refait le VIe acte de *Nicomède*. L'héroïsme a un succès sans lendemain. La ténacité romaine, la discipline, l'organisation, le « caporalisme » romain, avec ses hommes d'État sans scrupules qui regardent les traités comme des chiffons de papier et ses soldats sans pitié qui massacrent et incendient, viendra à bout de la grandeur de courage. La lourde machine, avec ses rouages bien ajustés, écrasera cette volonté trop confiante en soi pour ne pas être téméraire. — J'aurais peut-être répondu, avant la guerre

présente, que je m'en tenais, sans regarder davantage, à ce dénouement cornélien, provisoire si l'on veut, mais qui me rend meilleur et plus fier d'être un homme, plus fier d'être un Français, en me montrant la volonté humaine au-dessus même des nations qui prétendent être au-dessus de tout. Maintenant, nous comprenons mieux Corneille. Notre exaltation morale répond à celle de ses Horaces et de ses Nicomèdes. Si Horace aujourd'hui, poussé par le patriotisme le plus ardent, résolu à tout sacrifier à ce que réclament le devoir et l'honneur militaire, tuait Sabine qu'il aime, il serait acquitté par les duumvirs avant d'être absous par le peuple. Nous n'avons plus à transposer Corneille, nous sommes de palin-pied avec ses héros. Nous le commentons comme il aurait voulu l'être, en disant : Oui, l'héroïsme français a pu être vaincu par la force brutale et égoïste, impersonnelle et irresponsable. Mais, nous l'avons vu, il a des qualités de clairvoyance et de souplesse qui lui permettent les évolutions intelligentes et opportunes. Ce que Périclès disait du caractère athénien, capable de se plier aux exigences les plus opposées, nous pouvons le répéter de notre caractère. Que le jour arrive où l'héroïsme français sente la nécessité absolue de la discipline, de l'union étroite, de l'organisation réfléchie, et il s'y adaptera avec d'autant plus de docilité qu'il comprendra qu'il ne s'agit plus de deux provinces, de la Bithynie et de la Cappadoce, mais de la paix du monde et de la liberté de l'univers. Il ne perdra rien de sa grandeur de courage en face d'une autre forme de courage, que je ne nie pas, mais qui n'est jamais tant à l'aise qu'à plusieurs

pieds sous terre, ou derrière le rideau épais des produits chimiques empoisonnés. Il gardera ses qualités d'initiative, de spontanéité, de décision, mais il saura les soumettre, sans les étouffer, à la règle, si contraire soit-elle à ses penchants et à ses goûts naturels. Et alors, croyez-le bien, la grandeur de courage surpassera une fois de plus les féroces égoïsmes qui déshonorent l'humanité. Ce n'est pas le VIe acte de *Nicomède* que nous sommes en train de refaire. C'est le VIIe, et il est commencé depuis les glorieuses et immortelles batailles de la Marne et de l'Yser.

En d'autres temps, je me serais arrêté avec plus de complaisance aux *Folies Amoureuses*, que vous allez applaudir. Vous comprendrez sans peine pourquoi j'ai préféré laisser toute la place à *Nicomède*. Mais je ne voudrais pas qu'on pût penser que le choix ne me paraît pas des plus heureux. Moins que jamais, il ne faut rien renier de l'esprit français, et Regnard, ce Parisien de race, est un des plus sincères représentants de notre gaîté intarissable et de notre belle humeur endiablée. Moins que jamais, ces qualités n'ont disparu de notre France. Pas toujours à l'arrière, hélas ! où il y a tant de deuils stoïquement supportés, mais là-bas, sur le front, et j'en sais quelque chose, moi qui reçois un certain nombre des journaux si drôles de nos poilus ! Ces qualités, vous les apprécierez dans ces *Folies*, où Regnard a repris le thème le plus rebattu, celui du vieux tuteur grognon, acariâtre, jaloux, amoureux (passe encore de bâtir, mais aimer à cet âge !) dupé par la jeunesse aimable et ingénieuse. Le poète, en reprenant ce sujet

à la comédie italienne, s'est montré l'un des plus français de nos écrivains. Je vois bien, pour ma part, puisqu'on organise, sur le front, des représentations dramatiques, un programme composé des *Folies Amoureuses* et de *Nicomède*. De la bonne humeur, de l'héroïsme, ce n'est pas avec cela seulement que nous ferons taire les lourds 420 et que nous dissiperons les gaz asphyxiants ; mais c'est avec cela, nous en sommes sûrs, que nous remporterons la victoire définitive, gaîment, crânement, à la française !

MOLIÈRE

LES FEMMES SAVANTES
LES PRÉCIEUSES RIDICULES

PAR LÉO CLARETIE

Mesdames, Messieurs,

Il n'y a pas plus de soixante ans que nous permettons aux femmes d'être savantes, et même, en bien des cas, nous les obligeons de l'être, si elles veulent s'orienter vers l'enseignement, la littérature ou les sciences.

Il y a plus d'un demi-siècle, Chrysale et Gorgibus avaient encore des partisans et des disciples.

Dès qu'une femme savait lire, écrire et compter, on l'appelait un *bas-bleu* et il n'y avait pas d'expression plus méprisante.

Vers 1845, *le Journal des modes* donnait cette explication :

On sait que les femmes portent ordinairement des bas blancs, parce qu'elles aiment à montrer leurs jambes, quand elles sont bien faites, et que la couleur blanche en fait mieux ressortir les formes. Dans les pays où la mode est différente, on voit, il est vrai les femmes porter des bas de couleur ; mais ils sont rouges alors ou d'une couleur très voyante : la couleur bleue est trop terne pour

qu'elle ait jamais été adoptée, si ce n'est par de grossières paysannes. Mais quand une femme affiche la prétention de paraître savante, elle renonce en quelque sorte aux goûts et peut-être aux charmes de son sexe, il n'y a plus de raisons pour qu'elle ne porte pas des bas bleus.

Barbey d'Aurévilly tonitrua contre l'inconcevable témérité des femmes qui voulaient savoir, comme des hommes :

L'orgueil, ce vice des hommes, est descendu jusque dans le cœur de la femme, qui s'est mise debout pour montrer qu'elle nous atteignait, et nous ne l'avons pas rassise à sa place, comme un enfant révolté qui mérite le fouet ! Alors, impunies, elles ont débordé... Et prochainement le monde crèvera d'elles dans un trissotinisme universel.

Les mondes que vous tuez se portent assez bien.

« Bas-bleu » fut synonyme de laide, vieille, pauvre, ratatinée, rabougrie.

Jules Janin nous en donne ce ravissant portrait :

Regardez-la venir, tenant sous le bras son cabas domestique ; ou plutôt sa hotte littéraire ; sur le visage de cette femme, rien n'est resté, ni la beauté, ni la jeunesse, ni la gloire, ni le succès, ni rien de ce qui console d'être une vieille femme pauvre et seule, abandonnée à tous les caprices et à tous les vents ; non certes, l'amour n'a pas passé par là. L'amour a eu peur de ces lèvres pincées qui vomissent incessament les rimes des deux sexes ; l'amour a reculé devant ces affreux doigts tachés d'encre ; l'amour n'a pas voulu de cette femme qui ne songe qu'à vendre à la page ou au volume le peu de bon sens que contient son cerveau, le peu d'honnêtes passions que renferme son cœur. Voyez-la donc dans la rue, trottinant les coudes serrés contre la taille, la tête haute, le regard baissé, un

bout de manuscrit sortant de son cabas ; puis regardez à ses pieds, voyez-vous dans cette vieille chaussure ce bas qui s'enroule, ou plutôt qui se déroule, est-ce un bas bleu? C'est un bas sale ! Tope là ! vous avez tout à fait l'origine du mot. C'est la grande habitude et le grand signalement des femmes hommes de lettres de ne jamais s'occuper de ces minces détails de la vie de chaque jour. Porter à une jambe bien faite des bas blancs et bien tirés ! fi donc ! nous abandonnons ces petits soins aux mièvres Parisiennes, mais nous autres qui aspirons à la popularité et à la gloire ! nous autres, les grands écrivains du beau sexe, nous les Walter Scott en jupons, les Shakespeare en spencer, les Molière en bonnets fanés, nous n'avons pas le temps de regarder ce qui se passe à nos pieds. Or voilà tout simplement l'origine du mot bas-bleu, lisez : bas sales et troués.

Ces quelques témoignages absolvent Molière, qui n'a jamais été si implacable ni si grossier.

Les derniers ennemis de l'instruction des femmes ont cédé, en maugréant, dans le ton de Théophile Gautier :

Le bas-bleu, sans doute ainsi appelé, parce qu'il porte des bas noirs, a existé de tout temps, et il n'y a réellement pas grand mal : ces pauvres bas-bleus, les a-t-on bafoués et vilipendés! Qu'importe après tout qu'une femme barbouille quelques mains de papier ! est-il donc si nécessaire que l'homme conserve le monopole d'écrire des billevesées? Vadius doit-il faire la guerre à Philaminte et Trissotin à Bélise? Ou il faut empêcher les femmes d'apprendre à lire et à écrire et les enfermer dans des harems comme font les Turcs, ou bien admettre puisqu'elles participent à la vie universelle, qu'elles réfléchissent, pensent, et sentent tout comme l'homme, le besoin d'exprimer leurs idées. On allègue ordinairement la question du rôti qui brûle et des légumes qui ne sont pas mis

à l'heure dans le pot-au-feu, des chausses qui ne sont pas raccommodées. La littérature n'a rien à voir là-dedans et les femmes qui sont capables d'écrire, ont, en général des cuisinières pour veiller sur la broche et les casseroles. Pour notre part, nous aimons tout autant une femme qui écrit, un bas-bleu, qu'une femme qui joue du piano et étudie toute la journée des variations plus ou moins impossibles d'Herz et de Kalkbrenner. Il est tout aussi joli de voir une blanche main courir sur le papier satiné que de la voir se retourner les ongles sur un clavier noir et blanc.. La mélomane dont personne ne parle est bien autrement insupportable que le bas-bleu qui, du moins, fait une besogne silencieuse dans la solitude, tandis que la tapeuse de piano nous poursuit partout, dans le monde, dans les salons, où elle empêche la causerie et qu'elle encombre de romances et de paperasses musicales. »

*
* *

L'avènement de la femme moderne à la vie sociale est tout récent.

La guerre actuelle, qui a mis le feu à l'Europe et qui dans une traînée de poudre s'étend à l'Asie et à l'Afrique — à tout l'ancien continent — a consacré et embelli cet avènement.

Les hôpitaux sont devenus son royaume et elle y exerce dans une sérénité glorieuse son règne de bonté, d'espérance et de charité.

La femme a pris un peu partout, dans les bureaux, les administrations, le commerce, même dans les usines d'obus, la place laissée vide par l'homme qui est au front, et nous n'aurons ni le courage, ni la possibilité, tant les vides seront grands, de la déposséder quand la paix sera revenue.

La littérature elle-même sera peut-être classée parmi les ouvrages de dames.

L'inconvénient serait mince.

On semble craindre que les femmes désertent le foyer pour former des cercles, des académies.

Il n'y aura jamais d'académie de femmes, car à la première séance, avant l'élection du bureau, il faudrait nommer présidente la doyenne d'âge. Cette présidente-là, on ne la trouvera jamais.

Nous sommes très loin des *Femmes Savantes* de Molière.

Les femmes savantes d'aujourd'hui, si elles veulent se donner un plaisir esthétique et littéraire, elles relisent *les Femmes Savantes* de Molière, ou elles viennent à la matinée de l'Odéon pour en goûter et en applaudir la représentation.

Vous-même, Mesdames, qui allez prendre un vrai plaisir aux ridicules de Philaminte, demain matin à la première heure, vous veillerez à ce que votre fille ne soit pas en retard pour se rendre au lycée et aux cours préparatoires aux examens.

*
* *

A vrai dire, le conflit entre Molière et nous est plus gros en apparence qu'il n'est en réalité.

Molière arriva à Paris en 1658. Dès 1659, il écrivit *les Précieuses ridicules*. Ce fut son début parisien.

Il est mort en 1673. En 1672 il fit *les Femmes savantes*.

Ce fut son avant-dernier geste, il réserva le dernier pour les médecins.

Ainsi *les Précieuses* et *les Femmes savantes* sont comme l'alpha et l'oméga de sa carrière. Il a commencé et il a fini en les poursuivant. Il leur a voué une haine qui, aujourd'hui surtout, nous paraît disproportionnée avec son objet, mais qui prouve qu'il avait de la suite dans les idées.

Pour réduire à ses justes proportions le procès instruit par Molière, il faut et il suffit de rappeler ce que fut l'âge de la Préciosité.

Je ne vous répéterai pas que la Préciosité fut une réaction contre les désordres grossiers de la cour de Henri IV, dont Lestoile signale les débauches et les folies et dont Bussy Rabutin déclare :

Les dames voyant qu'elles eussent langui si elles n'eussent fait les avances, ou du moins si elles avaient été cruelles, il y en avait beaucoup de pitoyables et quelques-unes d'effrontées.

La marquise de Rambouillet ouvrit son salon, sa Chambre bleue, à ceux et à celles qui furent davantage séduits par l'élégance des manières, la distinction de l'esprit, la politesse et la pudeur.

Il se forma ainsi un parti fort honorable pour le respect de la femme.

Ce fut chez elle un parti pris d'être distingué et supérieur, déférent et convenable, de bannir la trivialité bourgeoise, les plaisanteries de haute ou basse gresse, le ton ordurier des petits soupers, et de s'aviser qu'il y a une pudeur des mots.

Elle se proposa un idéal de noblesse, de délicatesse, elle imposa le souci de tout dire avec une décence ingénieuse qui n'offusquât point et ne forçât pas à rougir.

L'ère de la préciosité était ouverte.

Son histoire eut des tournants.

La préciosité — je vous donne les dates, car ici elles ont leur importance et leur signification — la préciosité commence avec la marquise de Rambouillet 1612-1630. Elle s'égare avec sa fille Julie d'Angennes et avec Mme de Sablé 1630-1640. Elle se perd ensuite avec Mlle de Scudéry après 1640, et cette bonne demoiselle ne mourut qu'en 1701.

Or, c'est en 1659 que Molière écrivit *les Précieuses ridicules* ; Scudéry régnait depuis dix-neuf ans.

L'esprit précieux opposé à l'esprit gaulois contenait des ferments dangereux : l'influence de l'Espagne, le cultorisme de Gongora, l'*estilo culto* de Grassin et d'Antonio Pérez, l'influence de l'Italie, les pointes du chevalier Marino, l'influence de l'Angleterre, l'euphuisme de John Lilly.

Le style des Précieuses glissa vers l'affectation, la recherche, la délicatesse outrée et maniérée.

On ne put plus rien dire qu'avec des pointes, des traits, des chutes savantes, un ton alambiqué, des concetti.

Le style des Précieuses, ce fut l'art de ne rien dire comme tout le monde, et elles appelaient naturel tout le contraire de la nature.

Disons tout de suite pour leur défense que leur point de départ n'était pas tout à fait faux et était même intéressant.

La réforme portait sur trois points.

Les *sentiments*, l'*expression*, l'*éducation des femmes*.

Si sur chacun de ces points il y a matière à raillerie, il n'en est pas resté moins vrai que ces divers vœux

sont encore les nôtres et que, sur plus d'un point l'avenir ne devait faire autre chose, sinon d'approuver et réaliser ce que les Précieuses souhaitaient.

Pour ce qui concerne l'amour, les Précieuses voulurent tout changer et en faire un instrument d'asservissement pour l'homme, afin de n'être plus jamais dans sa dépendance.

Leur galanterie, ce fut la révolte de la femme, la levée de boucliers du féminisme naissant, la proclamation non pas de l'*égalité* des sexes, mais de la *supériorité* de la femme.

Il n'est question dans les propos des Précieuses que de la puissance des femmes, de leur gloire, de leurs conquêtes.

Il ne s'agit pas pour elles d'aimer, mais d'être aimées, servies, honorées.

La galanterie est un encens servile qui monte autour de la divinité qui a pris soin elle-même d'élever et d'orner son trône.

Pour l'homme, il faut aimer.

C'est un devoir, une contribution, une dîme, une corvée, une redevance, un hommage de serviteur féal et lige.

Il ne s'agit plus de la protection du mâle devant la faiblesse craintive de la femme, tout cela est bien changé.

Et c'est ainsi qu'on entra dans le factice, le conventionnel d'une petite société qui avait organisé à son usage son contrat social.

Bientôt la fantaisie n'eut plus de bornes et tout tourna en ces divertissements et amusements dont le souvenir nous a été conservé par *le Grand Cyrus* et *la*

Clélie, et les satires de Boileau et de Molière, comme *la Carte du Tendre* et autres fadaises.

Retenons cependant que dans cette sorte de purification de la Vénus terrestre, l'adoration docile et platonique de l'amoureux succédant à l'animalité des fauves en dentelle, la femme cessait d'être la créature de joies inférieures, elle devenait la reine du royaume qu'elle s'était créé dans son salon ; elle obligeait l'amant à se contenter d'amour cérébral et du flirt, ce délicat et inoffensif plaisir fait de connivence innocente, de triomphe pour la femme, d'illusion pour le partenaire et pour tous deux de sécurité.

Le mariage en pâtit, et Julie d'Angennes donna un exemple excessif de mortification en imposant à son fiancé un stage amoureux de quinze ans.

C'est elle évidemment qui, après avoir fait poser M. de Montausier, a posé pour l'Armande de Molière.

En second lieu elles eurent un goût en soi très méritoire pour les choses de littérature ; elles se réunissaient, elles faisaient des « cercles » ou « le rond », elles « faisaient salon », convoquaient tous les beaux esprits, on discutait pour les œuvres nouvelles avec moins de simplicité, mais tout de même à peu près comme aujourd'hui encore dans les salons c'est le dernier ouvrage paru ou la récente pièce de théâtre qui sont chargés d'amuser ou d'ennuyer le tapis.

Non seulement la *littérature*, mais la *grammaire* les passionna.

C'était l'époque où la langue française se fixait pour la première fois définitivement.

Il y a moins de distance entre le français de Molière

et le nôtre malgré les trois cents ans qui nous séparent, qu'entre la langue de Mathurin Régnier et celle de Descartes distantes à peine de quarante ans.

La langue française avait alors des remuements.

Les Précieuses les observèrent, les guidèrent, les orientèrent.

Comme dans toute réforme de parti pris et trop hâtive, qui secoue trop brusquement les lenteurs de l'usage, elles allèrent parfois trop loin ou trop de côté, elles eurent des façons étranges de s'exprimer.

Une femme illettrée eut *des lumières éloignées*.

Une femme sans esprit a *une âme mal demeurée*.

Il ne fallut point dire un *chandelier*, mais plus noblement le *supplément du soleil ;* non pas un *verre d'eau*, mais un *bain intérieur ;* non pas les *dents*, mais l'*ameublement de la bouche ;* non pas les *joues*, mais le *trône de la pudeur ;* non pas une *feuille de papier*, mais l'*effrontée qui ne rougit pas.*

Souffler le feu?... fi donc !... mais bien *exciter l'élément combustible.*

Déjeuner... quelle bassesse ! *prendre les nécessités méridionales* a plus d'allure.

Peigner ses cheveux est trop bourgeois : il y a plus grand air à *délabyrinther sa chevelure.*

On eut des délicatesses infinies, et il fut interdit de dire *j'aime*, mais *j'estime le melon*, car c'eût été profaner le verbe *aimer* que de le rapprocher d'un objet aussi ridicule.

Ce ton et cet engouement gagnèrent les plus grands et les plus sages, et c'est bien du style précieux dont usait Corneille, assidu de l'hôtel de Rambouillet, quand il écrivait dans le *Cid* :

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.

Et Racine lui-même sacrifiait au goût à la mode lorsque, dans *Andromaque*, Pyrrhus fait un jeu de mots sur les feux de son amour et l'incendie de Troie :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Les Femmes savantes nous mettent au courant de tous ces beaux projets de réformes que nous connaissions d'ailleurs par les récits de Somaize, l'abbé de Pure, l'abbé Cottin.

Malgré leurs ridicules, sachons toutefois ne pas voir que les petits côtés.

Toutes les nouveautés des Précieuses n'ont pas péri.

Elles ont enrichi la langue et la syntaxe et le vocabulaire.

Nous ne disons plus :

Sa prière fendrait l'estomac d'une roche.

Mais nous disons : un *cœur de roc.*

C'est depuis elles qu'on dit :

Avoir le sens droit.

Un tour d'esprit.

Dépenser une heure.

Être brouillé avec le bon *sens.*

Briller dans la conversation.

On ne dit plus il est vrai :

Ce fauteuil a envie de vous embrasser.

Mais rien n'est plus commun que l'expression : *les bras d'un fauteuil.*

On multiplierait ces exemples.

Non seulement la *grammaire* mais l'*orthographe* leur doit beaucoup.

L'orthographe avant elles était pédante, surchargée de lettres parasites et baroques, des *h*, des *x*, des *z*.

C'était comme une barricade que les savants et surtout les pédants mettaient, élevaient entre le vulgaire et le savoir, dont ils voulaient jalousement conserver le monopole.

Les Précieuses firent la chasse à toutes les lettres superflues et gênantes.

Elles ont ainsi contribué à vulgariser la littérature, à répandre un peu de joie et de beauté sur un plus grand nombre d'esprits, et de cela il ne serait pas juste qu'elles ne fussent pas un peu remerciées.

Quant à la troisième question, l'*instruction des femmes*, nous y sommes aujourd'hui dans un progrès tel que Philaminte elle-même est de beaucoup dépassée et distancée.

Tout n'était pas ridicule dans *le Grand Cyrus*, et l'on n'a jamais rien dit de plus sensé que cette déclaration :

Ce qu'il y a de rare, c'est qu'une femme, qui ne peut danser avec bienséance que cinq ou six ans de sa vie, en emploie dix ou douze, à apprendre continuellement ce qu'elle ne doit faire que cinq ou six, et à cette même personne, qui est obligée d'avoir du jugement jusques à la mort, et de parler jusques à son dernier soupir, on ne lui apprend rien du tout qui puisse la faire parler plus agréablement, ni la faire agir avec plus de conduite ; et vu la manière dont il y a des dames qui passent leur vie, on dirait qu'on leur a défendu d'avoir de la raison et du bon sens, et qu'elles ne sont au monde que pour dormir, pour

être grasses, pour être belles, pour ne rien faire, et pour ne rien dire que des sottises. (Mlle de Scudéry. *Grand Cyrus.*)

Nous ne pouvons trouver mauvais que les femmes aient protesté qu'on bornât leur esprit à des futilités.

Nous ne sourions plus quand Philaminte et Armande réclament le droit de vivre par l'intelligence, la pensée, l'esprit, la vie intérieure.

Nous lui donnons raison, quand elle prétend mettre l'esprit de la femme au-dessus du talent médiocre de causer chiffons :

Et juger d'une jupe ou de l'air d'un manteau.

Non, connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse, c'est-à-dire savoir distinguer un veston et un pantalon, ce n'est pas là pour la femme un idéal suffisant.

Elle est capable de plus et de mieux.

Philaminte réclame pour les femmes des notions de

Grammaire, histoire, vers, physique et politique.

Ce ne serait même pas suffisant pour le programme d'aujourd'hui, et il n'est pas certain que Philaminte, avec tout son savoir, pourrait seulement passer son brevet supérieur.

Vous voyez que dans tout ce programme des Précieuses il y avait à prendre et à laisser.

Sur plus d'un point, cela se gâta.

Après Julie d'Angennes, l'amour devint une galanterie métaphysique et sophistiquée.

Ces dames prenaient des sobriquets ridicules : Sapho, Cidalise, Araminte.

Tout devint menu, petit, mesquin, à la taille de ces petits esprits.

On fit de petits vers à des Iris en l'air, des quatrains, des énigmes, des portraits ; les questions de grammaire sombrèrent dans une casuistique philologique.

Chapelain, l'auteur tant attendu de *la Pucelle*, qu'on appelait *le Pucelain*, délibère longuement si dans une lettre de Balzac qu'il doit lire chez la divine Arthénice il laissera le mot *besogne*, que l'on trouve bas, ou s'il le remplacera par *ouvrage* ou *travail*.

Chez Mlle de Gournay, rien n'est comique comme les séances où l'on discute les droits de cité du mot *raffinage*.

On dit le mot à haute voix, on le répète, on le crie.

Aussitôt la vieille Sibylle commande à sa servante, pas plus jeune qu'elle, de s'aller planter au bout de la salle, de prononcer distinctement *raffinage* et d'en faire bien sonner toutes les syllabes en appuyant dessus de toute sa force. La servante obéit, fit une profonde révérence à l'antique et prononça « raffinage » de manière à faire croire qu'elle avait un vrai gosier d'airain.

Ceux qui étaient pour ce mot firent une favorable inclination de la tête, ceux qui étaient contre la hochèrent et ceux qui balançaient, firent un certain hou ! hou ! malgré qu'ils étaient à demi gagnés.

Molière est donc tombé sur la pleine décadence de la préciosité, il l'a trouvée, à son arrivée à Paris, s'ébrouant dans un ridicule achevé.

Il ne pouvait manquer de stigmatiser toute cette

affectation, tout ce snobisme : une comtesse d'Escarbagnas qui tient salon à Angoulême et veut singer les manières de la cour ; ou les pecques provinciales, Cathos, Madelon, qui débarquent à Paris pour en prendre le ton, ou ce qu'elles croient l'être, c'est-à-dire le mérite stupide de se faire voir là où les autres vont, de savoir quel livre ou quelle pièce se prépare, d'avoir tout des premiers tout ce qui se fait, nous dirions aujourd'hui d'être aux premières, aux courses, aux grands mariages, aux grands enterrements, aux grandes matinées où les places sont fort chères, non pour le plaisir qu'on y trouve, mais pour la gloriole de savoir qu'il ne se fait rien d'un peu recherché à Paris, où le snob ne puisse dire : « Ne te pends pas, brave Crillon, j'y étais. »

Il y avait là trop belle matière à comédie, pour que Molière ait laissé échapper l'occasion d'écrire son premier chef-d'œuvre, ces *Précieuses ridicules*, devant lesquelles le vieillard du parterre s'écriait : « Courage, Molière, voilà de la bonne comédie », et après lesquelles Ménage, le Vadius des *Femmes savantes*, disait à Chapelain : « Monsieur, nous approuvions vous et moi toutes les sottises qui viennent d'être indiquées si finement. Il nous faudra brûler ce que nous adorions. »

L'arbre de science avait poussé en tous sens des branches folles ; Molière les émonda.

La barque partait à la dérive ; il donna le coup de barre qui l'a remise droite.

Il n'a pas visé les femmes savantes, il a ridiculisé les femmes ridiculement savantes.

Je ne le lui fais pas dire ; il le dit lui-même :

Les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés ; ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie ; et, pour la même raison que les véritables savants et les vrais braves ne se sont point encore avisés de s'offenser du docteur de la comédie et du Capitan, aussi les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue celles qui les imitent mal.

Molière avait l'esprit trop droit, le sens trop sûr, le goût trop averti pour contester aux femmes le droit de s'instruire, et il a bien soin de faire réfuter Chrysale par Clitandre :

> Je consens qu'une femme ait des clartés de tout ;
> Mais je ne lui veux point la passion choquante
> De se rendre savante afin d'être savante.

Ce qu'il raille, c'est l'excès, l'abus, l'outrance, l'affectation, et en cela, il est bien Français.

Il obéit à ce génie des races latines dont l'idéal antique fut la mesure, la discrétion, la distinction, ce *rien de trop*, ce μηδὲν ἄγαν qui fait la gloire des drames de Sophocle, des statues de Phidias et qui met au sommet de l'Acropole la silhouette sobre, puissante et lumineuse des colonnes du Parthénon.

Auguste Vacquerie, dans sa bizarre comédie *les Mots*, l'a bien compris quand il fait dire à l'*Entracte* :

> Quand Philaminte manque au soin matériel
> Et méprise la terre en regardant le ciel,
> Molière mécontent dit : Femme, à ta cuisine !
> Et Molière dit bien : Puisque l'âme assassine
> Le corps ; le corps saisit l'âme et la jette bas.
> Molière est en colère et ne réfléchit pas

Que Philaminte a tort d'exagérer l'étude,
Mais a raison d'avoir la grande inquiétude
Que la robe n'est pas pour l'esprit un linceul,
Et que l'homme n'a pas le ciel à lui tout seul,
Et que le grand excès qui mérite son blâme
Contient l'*égalité de l'homme et de la femme*.

Ne nous y trompons pas, Mesdames, Messieurs. On a parfois, et un peu légèrement, reproché à Molière de manquer d'*idéal*. C'est un sophisme.

Certes il ne faut pas demander à Molière la grande éloquence, les mots à fracas et à effet. Il écrivait des comédies et à une époque où tout ce qui était noble et majestueux était l'apanage de la tragédie, et où la confusion des genres eût fait scandale.

Mais il y a trois chemins qui mènent à l'idéal : le Beau, le Vrai, le Bien.

C'est par la bonté d'une âme inquiète de régénérer et de grandir l'individu, par la guerre déclarée à toutes les hypocrisies, à toutes les bassesses, à toutes les faussetés ; c'est par la recherche ardente et souvent courageuse de l'éternelle vérité que Molière a donné à la beauté le plus humble, mais le plus admirable manteau ; il a atteint, par des voies certaines et avec des gages qui ne trompent pas, la région sereine et lumineuse de l'idéal, dont le rayonnement ennoblit et grandit les races qu'il éclaire, à l'exclusion de celles qu'il n'atteint pas ; celles-là il les laisse plongées dans les ténèbres de la barbarie et le mépris de tous les êtres et de toutes les sociétés qui sentent, qui pensent et qui n'ont pas rayé la dignité et la noblesse du rang de leurs vertus héréditaires.

Balzac a raison : s'il était possible de corriger

entièrement les hommes en les faisant rougir de leurs ridicules et de leurs défauts, quelle société parfaite n'eût pas fondée ce législateur sublime !

Disons tout de suite que Molière a donné aux femmes un avertissement qui ne devait pas être perdu.

Mlle de Scudéry était laide et célibataire. Furetière l'appelait : La Vierge du Marais. Elle fut la théoricienne et non la pratiquante de l'amour. Elle créa un monde en laissant à d'autres le soin de le peupler.

Ce fut heureux, car elle n'eut pas de filles, et les précieuses qui vinrent ensuite : Mmes du Chatelet, du Deffand, de Tencin, de Lambert, de Staal-Launay, d'Épinay, Geoffrin, eussent été fâchées de rien devoir à la Scudéry, tandis qu'elles n'eussent pas renié dans leur ascendance les Précieuses de la première heure et Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet.

***

Molière avait admirablement observé, étudié et il connaissait à fond les idées, les aspirations, les méditations des Précieuses.

Le *sentiment*, le *langage*, l'*instruction*, ces trois objets de leurs études sont dans *les Femmes savantes*.

Pour nous les faire entendre, Molière nous introduit dans une maison bourgeoise, des bourgeois cossus : ils vivent loin de la cour qu'ils connaissent mal et tout de travers. Ils sont dans l'aisance. Philaminte apprend sans sourciller qu'elle perd par le fait de son procès quarante mille écus, soit 600 000 fr. et que la

fortune du père a sombré dans une banqueroute. La dot d'Henriette est assez forte pour ajuster les affaires d'un courtisan, Clitandre. L'intérieur est pourvu de tout, argenterie, aiguillières, plats d'argent, porcelaines, luxe alors rare. Ce sont de riches bourgeois qui font figure dans le quartier.

Le ménage se compose de la mère, de deux filles, Armande et sa cadette Henriette.

Une sœur de Chrysale, Bélise, est là pour nous amuser de ses sottes prétentions de femme mûre qui croit tous les hommes épris d'elle.

Laissons-la à son inoffensive illusion.

Le frère de Chrysale, Ariste, est le raisonneur qui représente les droits du sens commun. C'est un étai appuyé contre la faiblesse de Chrysale.

Clitandre est le jeune premier, le fiancé.

Il a un rival, Trissotin.

***

I. — Le trio Armande, Henriette, Clitandre est là pour exposer le débat sur l'amour.

Armande est fière, de distinction hautaine, entichée, férue de platonisme, d'amour chaste, elle personnifie la purification de l'amour et la victoire de l'esprit sur la matière.

> Vous ne pouvez aimer que d'une amour grossière,
> Qu'avec tout l'attirail des nœuds de la matière,
> Et pour nourrir les feux que chez vous on produit
> Il faut un mariage et tout ce qui s'en suit.

Et plus loin :

> On aime pour aimer et non pour autre chose.

La Rochefoucauld le redira : « Les femmes aiment l'amour ! »

Elle est l'opposé de sa sœur Henriette. Celle-ci est charmante, elle est nette, franche, elle est pour le naturel, la sincérité, la simplicité, c'est une vraie femme française.

Vous l'applaudirez quand elle déclare qu'elle veut se marier tout bonnement, qu'elle ne veut pas être embrassée pour l'amour du grec.

Elle est exquise. Cependant, regardez-y de plus près. Est-ce une jeune fille idéale? Souhaiteriez-vous, Mesdames, que votre fille lui ressemblât? Sa vivacité n'est-elle pas parfois un peu brusque?

Imaginez, Mesdames, votre jeune fille dans votre salon, à votre jour. Entre un monsieur dont la conversation l'ennuie. Cela arrive tous les jours. Elle semble distraite. Vous lui faites signe de se tenir.

Le monsieur :

« Mais tout cela n'amuse peut-être pas beaucoup Mademoiselle?

— Oh! monsieur, pas du tout, je n'écoute pas !

Le monsieur aura le droit de trouver que cette jeune personne est un peu cavalière : ce sont les manières d'Henriette.

Nous l'excusons. D'abord c'est Trissotin qu'elle rabroue.

Et puis par qui aurait-elle été élevée? Sa mère s'occupe de son télescope, et son père de son potage.

Aussi n'a-t-elle pas pour ses parents ces élans qui rendent une fille si chère.

Et la mère au milieu d'une fleur ébauchée
Quitte l'aiguille et reste immobile et penchée,
Et s'entre-regardant émus, émerveillés,
Ils contemplent tous deux avec des yeux mouillés,
La perle de l'écrin, l'orgueil de la famille,
La vie et la gaieté de la maison, leur fille.

Nous sommes loin de ce gracieux tableau d'André Theuriet.

Il y a un homme qui a peint délicieusement la jeune fille, c'est Pailleron dans *l'Étincelle*, la *Souris*, la Suzanne, du *Monde où l'on s'ennuie*

Henriette n'est pas de cette génération. Elle n'est pas toute jeune, ce n'est pas une ingénue, ni une Agnès. Les mots, ni les choses ne lui font pas peur, elle parle avec une compétence inquiétante du mariage, et des suites de ce mot. Elle se cantonne cyniquement

Du côté des sens et des grossiers plaisirs,
Dans les productions qui sont de la matière.

Quand pour repousser le mariage avec Trissotin elle le met en garde contre les accidents qui suivent les mariages forcés, elle nous paraît tout à fait avertie.

Et il nous semble qu'elle parle de sa mère avec une liberté légèrement irrévérencieuse, quand elle la loue que son noble génie, n'ait pas vaqué toujours à la philosophie.

Non, ce n'est pas l'idéale jeune fille telle que nous nous la représentons aujourd'hui. On sent bien que Molière a peu connu sa mère et les joies de famille. Son père s'est remarié, il n'avait que dix ans; sa

marâtre Catherine Fleurette ne s'est guère occupée de lui ; sans son grand-père, il eut été à peu près orphelin.

Les jeunes filles de son théâtre vivent dans des intérieurs moroses, entre des pères ridicules et des mères coquettes ou acariâtres, au milieu de querelles de ménage, dans un air bas, sans lumière et sans idéal.

Elle est très sensée, très spirituelle, cette jolie Henriette, mais c'est tout.

Aucune lueur de poésie n'illumine sa nature froide et correcte.

Son âme ne s'élève pas au-dessus du ciel de lit nuptial et de l'horizon du ménage.

Elle a l'esprit de conduite et de sagesse, elle aime son amant de toute l'honnêteté de son petit cœur.

Que lui manque-t-il?

Je ne sais quoi : une lueur, une rougeur, une nuance de tendresse ou de rêverie.

Nous l'aimons non pas pour son ingénuité, mais pour les mêmes qualités qui nous font aimer Toinette ou Nicole, pour son franc-parler, pour sa droiture, sa franchise gauloise, nette, directe, vaillante, et pour l'horreur que lui inspire le ridicule Trissotin.

Ces deux figures de jeunes filles s'éclairent du voisinage de Clitandre.

Est-il le porte-parole de Molière? En tout cas il a de beaux moments, des accents pleins du plus sûr bon sens, et d'une sage modération, et il nous fournit à maintes reprises l'occasion de l'approuver et de l'applaudir. Il est peut-être dommage que par certains côtés il nous apparaisse comme légèrement

prosaïque et exigeant. Armande lui a dit : Je vous donne mon cœur.

En général, quand une femme dit à un homme qu'elle lui donne son cœur, celui-ci serait bien difficile de faire le dégoûté.

Clitandre? Oh ! je vous baise les mains ! Votre cœur? Que voulez-vous que j'en fasse? Non, non il ne s'agit pas de cela, et il précise ce qu'il lui faut, avec une certaine nuance d'impudeur qui est presque gênante.

Ces amours-là sont trop subtilisées.

La brouille avec Armande s'est passée avant le début de la pièce. C'est dommage. On eût aimé lui dire : Mais va donc, maladroit, toutes les femmes disent toujours cela pour commencer.

Il lui faut vraiment des assurances trop formelles.

Armande est choquée, ne veut pas les lui donner ; il se retourne et il trouve à côté une autre femme, qui, elle, tout de suite, ne demande pas mieux.

Et c'est la délicieuse Henriette.

« Je suis un peu grossier, » dit Clitandre. Ce n'est pas nous qui le disons ; mais qui sait, si Armande ne l'a pas échappé belle?

Cette souplesse variée dans les caractères, est-ce un défaut?

Non ! c'est par là que Molière nous donne une impression telle de la vie et de la vérité, que jamais un autre ne nous en donna de semblable.

Ces personnages ne sont pas tout d'une pièce, tout d'un bloc, ils ont des angles, des arêtes, des faiblesses unies à l'humaine nature : ils sont vivants parce qu'ils

sont inégaux. Ni anges, ni démons : ce sont des hommes.

II et III. — Les deux autres préoccupations des Précieuses, le *savoir* de la femme et la question du *langage* sont représentées par le couple Philaminte et Chrysale.

Chrysale est un brave homme. Il a du bien. Il a passé sa jeunesse gaiement et fut jadis un vert galant.

> Nous dominions chez les dames romaines,
> Et tout le monde là parlait de nos fredaines.

Il a été à Rome. Il n'en a rapporté aucun souvenir d'art, aucune impression de beauté. C'est un esprit terre à terre, sans idéal, heureux pourvu que le pot-au-feu ne soit ni brûlé, ni salé.

> Guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère.

Il a un Plutarque, c'est celui que Molière tenait de l'héritage de sa mère, Marie de Cressé. Chrysale ne l'ouvre jamais. Il s'en sert comme d'un porte-manteau.

Il tient avant tout à sa tranquillité. Il a horreur du bruit, des explications, des querelles et, pour avoir la paix, il dit *amen* à tout ce que sa femme veut.

Si vers la fin de la pièce il a un semblant d'énergie, cette énergie n'est qu'apparente et reçoit son effet de circonstances qui lui viennent à point nommé en aide. La lâcheté de Trissotin et non la décision de son mari amène Philaminte à composition. Mais Chrysale s'en fait honneur, comme la girouette de Leibniz qui croit qu'elle tourne librement parce qu'il lui prend envie de tourner juste au moment où le vent souffle.

Chrysale a sa place dans les affinités ornithologiques de Charles Fourier qui affirmait : « Le canard est l'emblème du mari ensorcelé qui ne voit que par les yeux de sa femme. La nature en affligeant le canard mâle d'une extinction de voix représente ces maris dociles qui n'ont pas le droit de répliquer quand leur femme a parlé. »

Surtout, pas d'histoires ! la paix ! C'est l'axiome de Chrysale et de tous les Chrysales dont la graine n'est pas prête de disparaître.

Il y a deux parts à faire dans tout ce que dit Chrysale. Nous l'applaudissons des deux mains quand il s'emporte avec une belle et chaleureuse éloquence contre les désordres domestiques qu'amènent les distractions philosophiques de la maîtresse de la maison et contre la furia scientifique de sa femme et de sa sœur ; nous sommes moins de son avis quand il expose son programme d'existence qui se borne un peu trop à vivre de bonne soupe.

Mais c'est Molière qui le fait parler, il lui prête ce mâle et fier langage qui vient du cœur, qui est fait de sincérité, de révolte, de conviction :

Et j'ai des serviteurs et ne suis point servi.

A de certains moments la chaleur du plaidoyer transfigure le brave homme ; il est superbe, et nous l'applaudissons, quitte à nous reprendre l'instant d'après en murmurant : « C'est bien dit, c'est très bien dit, mais, tout de même, il exagère. »

C'est la force de l'homme de génie au théâtre, il fait de nous ce qu'il veut.

Quant à Philaminte, c'est une épouse insupportable,

altière, hautaine, acariâtre, despotique, ridicule.

Si son mari élève la voix, elle lui jette un regard et aussitôt il fléchit, tourne un peu la tête, et s'adresse à Bélise :

> C'est à vous que je parle, ma sœur.

Elle apporte ici toutes les préoccupations des Précieuses renchéries : pureté du langage, remaniement de la langue française, projet d'académie, et toutes les ambitions intellectuelles pour les femmes. Tout n'est pas sot dans ce qu'elle dit, elle aussi.

Molière lui prête de temps en temps sa meilleure éloquence, et nous ne rions plus d'elle ni d'Armande quand elles refusent

> De borner nos talents à des futilités.

ou

> De n'étendre l'effort de notre intelligence
> Qu'à juger d'une jupe ou de l'air d'un manteau,
> Ou des beautés d'un point ou d'un brocart nouveau.

Son désintéressement stoïque à la fin de la pièce lui donne même une certaine allure.

Mais sa sagesse est intermittente. Elle sombre tout à fait dès qu'apparaît son ami Trissotin.

La fameuse querelle de Vadius et de Trissotin se présentait souvent dans la réalité, puisque Saint-Evremond a mis dans *les Académistes* une querelle de ce genre, survenue entre Colletet et Godeau, et que, effectivement, comme dans Molière, l'abbé Cottin (ou

Trissotin) et Ménage (ou Vadius) eurent une prise de bec chez Mlle de Montpensier.

Ce Cottin, petit abbé de salon, très recherché d'ailleurs, très répandu dans la plus belle et la plus brillante société, était par lui-même fort peu intéressant.

Il a composé beaucoup, beaucoup trop de petits vers et quelques grands vers, dans un poème parfaitement oublié : *la Jérusalem désolée*. Sur la quantité, il y a un beau vers dans les lamentations de Jérémie, quand il montre le champ de bataille

Où les morts ont saoulé la rage des vautours.

Son triomphe, c'était les énigmes.

Elles étaient à la mode. Celles de Trissotin ne valaient rien. Il y en eut quelquefois d'assez réussies.

Je vous en citerai deux pour vous donner une idée de ces petits divertissements littéraires et légers. En voici une, elle n'est pas de Cottin, qui en faisait plutôt d'ineptes ou de grossières :

J'ai vu, j'en suis témoin croyable,
Un jeune enfant, armé d'un fer vainqueur,
Le bandeau sur les yeux, tenter l'assaut d'un cœur
Aussi peu sensible qu'aimable.
Bientôt après, le front élevé dans les airs,
L'enfant tout fier de sa victoire,
D'une voix triomphante en célèbre la gloire,
Et semblait pour témoin vouloir tout l'univers.
Quel est donc cet enfant, dont j'admirai l'audace?
Ce n'était pas l'amour, cela vous embarrasse.
(C'est un petit ramoneur.)

L'autre est d'un des ennemis les plus acharnés des Précieuses et qui pourtant eut cette faiblesse de

sacrifier au goût du jour. C'est Boileau. Voici sa charade :

Du repos des humains, implacable ennemie,
J'ai rendu mille amants envieux de mon sort;
Je me repais de sang, et je trouve ma vie
Dans les bras de celui qui recherche ma mort :
(C'est la puce.)

Cottin cultiva les énigmes, la métamorphose, le madrigal, l'épigramme. Il jouait très bien au volant, il maniait l'épigramme avec moins de bonheur.

Il adressa ces deux vers à son excellente amie Mlle de Scudéry, qui était dure d'oreille. Cottin l'en félicite.

Les écrits de Sapho menèrent tant de bruit,
Que cette nymphe en devint sourde.

Ce n'était pas très flatteur. Mlle de Scudéry se fâcha, et mit à la porte le flatteur et son pavé.

Dans *les Femmes savantes*, Trissotin n'est pas seulement ridicule, il est odieux. C'est un vulgaire coureur de dot, qui se retire, quand la jeune fille est ruinée. Il n'est pas étonnant que ses vers soient mauvais :

L'esprit se sent toujours des bassesses du cœur.

*
* *

Et maintenant, pour conclure, Philaminte et ses pareilles prêtent assurément à rire. Mais n'oublions pas qu'elles sont la charge, la caricature, derrière laquelle l'original mérite mieux notre intérêt et notre estime. Ce sont les précieuses, en un temps où les

femmes étaient vassales et dépendantes, qui ont travaillé à son émancipation.

Elles ont un mérite, c'est d'avoir compris qu'il fallait prendre le sort de la femme au sérieux. Mme de Lambert n'a pas tout à fait tort quand elle en veut à Molière d'avoir gêné les femmes savantes : « Si vous les attaquez dans les amusements innocents, honte pour honte, elles choisiront les plaisirs. »

La préciosité, c'est le premier jalon du féminisme. Pour la première fois, on s'occupait de la femme et au point de vue du sentiment et de l'amour, mais aussi, ce qui est plus important, au point de vue de quelques questions qui sont étrangères à l'éternelle galanterie, laquelle a toujours trop présidé aux discussions qui concernent la femme.

Il n'y a pas que l'amour, il y a pour la femme des problèmes sérieux. Les précieuses en ont envisagé déjà un : l'éducation. Il en restera bien d'autres : le problème moral, le problème social ; il restera à faire une morale, une éthique de la femme qui se rapproche davantage de la morale ordinaire des hommes. Tout cela, ce sera la tâche du féminisme à venir : mais ne mesurons pas aux Précieuses l'honneur de l'avoir entrevu et déjà un peu entrepris.

Mesdames, Messieurs, pendant que je vous parle, je me demande : Est-ce le moment de s'occuper des *Femmes savantes* quand toutes les forces vives du pays sont tendues, quand l'action et l'héroïsme fleurissent les talus des tranchées, quand les deuils et l'orgueil font battre les poitrines des épouses et des mères ?

Que la littérature est petite devant la guerre, et que nous fait tout le savoir de Philaminte devant la nation armée pour le droit contre la barbarie ?

Alors, je me reporte aux époques où furent jouées les comédies de Molière :

Les Précieuses ridicules, 1658 : Paris frémissait de joie en apprenant que Turenne, après avoir délivré Arras, venait de remporter à Dunkerque la bataille des Dunes qui prépara la glorieuse paix des Pyrénées.

Les Femmes savantes, 1672 : nos armées guidées par Condé, Turenne, Vauban, Louvois, marchent contre les Autrichiens et les Allemands, et Louis XIV venait de franchir le Rhin, montrant à ses petits-fils le chemin que ceux-ci sont impatients de suivre. Où le père a passé, passera bien l'enfant.

Ainsi en 1658 et 1672, tandis que la cour et la ville, tandis que Paris s'égayait ou réfléchissait aux *Précieuses ridicules* et aux *Femmes savantes*, leurs soucis étaient les nôtres.

Aux entr'actes, à la veillée, les mêmes noms animaient les entretiens : Arras qui n'avait pas trouvé alors d'ennemis assez vandales pour en anéantir les délicates merveilles de pierre ; Dunkerque où nous bousculions les Allemands, le Rhin, l'Autriche, l'Allemagne.

Cependant Paris vivait, pensait, souriait, fier et sûr de ses armées, accoutumées à la guerre dont chaque printemps ramenait la reprise avec la régularité des phénomènes climatériques.

La vie littéraire n'était pas suspendue.

Les gens allaient rire de Cathos, pleurer au *Timocrate* de Thomas Corneille, et rentraient chez eux

sourire des *Provinciales* et bâiller à *la Pucelle* de Chapelain.

Ils venaient se moquer de Philaminte, applaudir *Bajazet*, relire *le Passage du Rhin* de Boileau, écouter Bossuet, Bourdaloue, méditer sur *les Observations* de Ménage sur la langue française, et sur *la Recherche de la vérité* de Malebranche.

Quel exemple pour nous ! Ne soyons pas différents de nos ancêtres. Eux aussi ils connaissaient l'angoisse, les joies, les surprises, l'anxiété des nouvelles, l'impatience de la victoire, et cependant la vie continuait, les écrivains et les penseurs apportaient au patrimoine national le meilleur d'eux-mêmes et les plus impérissables gages de notre grandeur et de notre valeur intellectuelle.

Les Précieuses ridicules et *les Femmes savantes* les amusaient ; ils les commentaient avec confiance et sérénité entre deux bulletins de guerre. N'ayons pas d'arrière-pensée.

D'ailleurs, regardez-y de près, le souffle de la guerre passe à travers la comédie et fait écho aux pensées du public d'autrefois.

Tout le récit guerrier de Jodelet, dans *les Précieuses* répond aux préoccupations de l'actualité : tout comme aujourd'hui (et bien plus encore) la guerre est la grande inspiratrice de notre littérature et de notre théâtre. Écoutez Jodelet :

La Guerre est une belle chose.

Écoutez Cathos :

Pour moi, j'ai un furieux tendre pour les hommes d'épée.

Et Madelon :

Je les aime aussi, mais je veux que l'esprit assaisonne la bravoure.

Voilà un fier langage et qui nous raccommode avec elles, car nous reconnaissons la vraie Française.

L'esprit qui assaisonne la bravoure ! Est-il rien de mieux Français? Si vous en doutez, écoutez l'écho de l'héroïque gaîté, dont les joyeux petits journaux des tranchées nous apportent des témoignages incontestables, admirables et quotidiens. Molière a su ce qu'il disait et ce qu'il faisait dire.

Il s'est souvenu de son ami de collège, son bon camarade avec qui il était lié au point qu'ils écrivirent une comédie ensemble ; Cyrano de Bergerac, qui a symbolisé l'*esprit qui assaisonne la bravoure*, et qui a fait flotter le *Panache* au sommet de l'héroïsme, réalisant l'idéal de Madelon :

Tomber la pointe au cœur en même temps qu'aux [lèvres...]
Et je voudrais mourir un soir, sous un ciel rose,
En faisant un bon mot pour une belle cause !

C'est ce que souhaite Madelon pour le héros de son rêve, et pour cette parole-là, nous la reconnaissons pour une femme de chez nous, pour une de ces Précieuses qui vivaient au milieu des héros des ruelles où Bellone était honorée à l'égal de Minerve, où Cidalise et Araminte et Roxane rangeaient parmi leurs adorateurs, un Cyrano, un Georges de Scudéry, un Précieux, mais un vaillant, qui fait excuser sa sœur, un Capitan de Velasquez, moustache en crocs,

barbe en pointe d'estoc, nez busqué en bec d'aigle, l'épaule protégée par un hausse-col couvert de dentelle de Venise, spadassin hardi dont Turenne pouvait dire au Roi : « Je donnerais ce que j'ai fait pour la retraite de M. de Scudéry au Pas de Suze. »

Ne raillons plus les Précieuses, puisqu'elles ont honoré et pratiqué le courage.

Cathos, Madelon, Philaminte, Armande sont sœurs de cette Roxane qui va à travers les lignes ennemies au siège d'Arras, porter des vivres à Cyrano et à Christian de Neuvillette, et à qui Cyrano peut dire :

Eh ! quoi ! la Précieuse était une Héroïne?

Et Roxane répond :

Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine !

Acceptons la parenté ! Elle honore les deux camps. Elle nous plaît encore. Constatons seulement que, si quelque chose est changé, il semble bien que nous sommes aujourd'hui plus sérieux que nos ancêtres.

Pendant la guerre de Succession d'Autriche, les dames envoyaient aux quartiers généraux des plans de bataille, et elles marquaient les points stratégiques avec leurs mouches, plus accoutumées à se poser près de leurs lèvres, aux champs de batailles.

Comparez ce que font les nôtres d'aujourd'hui !

Au choix, nous ne changerions pas.

Certes, nous pouvons comme nos pères écouter Molière entre deux communiqués.

Et justement, il est trois heures, l'heure du communiqué, le 494e du front occidental. N'espérons pas

encore de nouvelles décisives ; mais ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'il nous apportera, lui aussi comme les précédents, le nouveau témoignage de la vaillance de nos poilus et qu'il ajoutera de la fierté à l'orgueil de toutes nos femmes françaises, savantes ou non, peu importe, car il y a une science qui est innée chez nos Françaises, et qui vaut à elle seule toutes les autres : elles savent prodiguer à la souffrance, à l'exil, à l'abandon, à l'infortune, au martyre, à leurs sœurs désemparées, des trésors de réconfort.

Elles vont à la douleur comme le soldat va au front.

Elles sont les alliées des grands cœurs, les infirmières des âmes, les légionnaires de la Bonté, et elles entrent pour une bonne part dans les raisons qu'ont nos soldats de souffrir et de combattre pour l'amour sacré de la Patrie.

MOLIÈRE : *L'ÉCOLE DES MARIS*
FLORIAN : *LA BONNE MÈRE*

PAR CHARLES CHABAULT

Mesdames, Messieurs,

La question de l'éducation des femmes est des plus importantes, puisque d'elle dépendent le bonheur des maris et la paix du foyer. Elle a donné naissance à deux systèmes :

Les uns ne leur reconnaissent que des défauts : elles sont légères, capricieuses, coquettes, volages. « Les femmes enfin ne valent pas le diable ! » s'écrie Scapin dans *le Dépit amoureux*, d'accord avec *le Parasite*, de Tristan l'Hermitte, qui, à la même époque, constate que

Les sages savent bien que les femmes sont folles.

Alors il faut les enfermer et leur faire sentir que

Du côté de la barbe est la toute-puissance.

Mesure rigoureuse, et peut-être imprudente ! « Voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue ? a dit Beaumarchais ; enfermez-la ! » La femme la plus sotte (s'il en est ; et j'en doute !) saura toujours déjouer les précautions inutiles d'un brutal ou ombrageux tyran.

L'autre théorie est faite d'estime et de confiance, d'indulgence et d'affection. Après l'amour, ce sont les plus sûrs garants du bonheur en ménage. C'est la thèse que, dans *l'Ecole des maris*, Molière a défendue au nom du bon sens et de l'équité, en même temps qu'il plaidait sa propre cause.

Je m'explique : Molière touche à cet âge critique où l'homme n'est plus jeune, sans être déjà vieux ; il approche de la quarantaine; la fortune lui sourit, la protection de Monsieur lui est assurée ; le Roi l'honore de sa bienveillance et vient de l'autoriser, après la démolition du Petit-Bourbon, à transplanter sa troupe dans la grande salle du Palais-Royal, la plus vaste de Paris, restaurée sur son ordre. Pour l'inaugurer, Molière a composé une pièce héroïque, dans laquelle il s'est attribué le principal rôle, sans s'avouer qu'il n'a ni le souffle ni le jeu tragiques ; il comptait sur un triomphe ; *Don Garcie de Navarre* fut pour le poète et l'artiste un lamentable échec. Les recettes tombèrent ; à la confusion de l'auteur s'ajoutèrent les inquiétudes du directeur. Et personne pour le consoler de sa déception ! Les amours banales ne suffisaient pas à combler le vide de son cœur; il pensa à se créer un foyer.

Depuis longtemps des relations d'amitié l'unissaient à une comédienne, de quatre ans plus âgée que lui, Madeleine Béjart. C'est avec elle et ses frères qu'il avait fondé l'*Illustre Théâtre;* ensemble ils avaient promené par les grandes routes, en Guyenne, en Languedoc, en Provence, la troupe de Molière et des Béjart, aujourd'hui valet ou soubrette, demain roi ou princesse de tragédie ; avec elle, il avait connu

les embarras financiers, qu'en femme de tête et d'ordre elle l'aidait à aplanir ; avec elle enfin, il avait partagé les anxiétés de la lutte et l'enivrement du succès ; elle était une amie intelligente et dévouée. Et pourtant celle que Molière rêvait d'épouser, ce n'était pas Madeleine Béjart ; c'était une toute jeune fille, la charmante Armande Béjart.

Quel lien de parenté unissait ces deux femmes? Mystère insondable, dont je ne prétends pas vous livrer le secret. M. Larroumet assure qu'elles étaient sœurs[1] et je veux bien m'en rapporter à sa grande autorité. Cependant la chronique scandaleuse de l'époque, représentée par Grimarest et un pamphlet anonyme, *la Fameuse comédienne*, insinuait que Madeleine Béjart aurait eu du duc de Modène une fille, que, par une coquetterie bien excusable, elle faisait passer pour sa sœur. Cette opinion, qui s'appuie sur des présomptions morales plutôt que sur des preuves convaincantes, a trouvé des partisans : sur cette scène même, elle a été soutenue par un éminent conférencier[2] qui joignait à des trésors d'érudition la finesse de l'esprit et tous les agréments du style : et si dans cette salle, où il recueillit tant d'applaudissements, parmi les spectateurs qui me font aujourd'hui l'honneur de m'écouter, il en est qui aient eu la bonne fortune d'entendre M. Maurice Bernardin, ils s'associeront, je n'en doute pas, à l'hommage dont je salue sa mémoire.

Quoi qu'il en soit, qu'Armande fût la sœur ou la

1. *La comédie de Molière*, de Gustave Larroumet (Hachette et Cie).
2. *Hommes et mœurs au* XVII*e siècle (le Mariage de Molière)* de M. M. Bernardin (Société française d'imprimerie et de librairie).

fille de Madeleine, Molière, vivant dans l'intimité de cette famille, n'avait pu voir cette enfant se transformer en jeune fille, sans être charmé par sa grâce et son esprit. Voici le délicieux portrait, qu'après huit ans de mariage il a tracé d'elle dans le *Bourgeois gentilhomme*. C'est un dialogue dans lequel les critiques d'un valet, Covielle, sont transformées en éloges par son maître :

Premièrement elle a les yeux petits. — Cela est vrai, elle a les yeux petits ; mais elle les a pleins de feu, les plus brillants, les plus perçants du monde, les plus touchants qu'on puisse voir. — Elle a la bouche grande. — Oui, mais on y voit des grâces qu'on ne voit point aux autres bouches ; et cette bouche en la voyant inspire des désirs, est la plus attrayante, la plus amoureuse du monde. — Pour sa taille, elle n'est pas grande. — Non, mais elle est aisée et bien prise. — Elle affecte une nonchalance dans son parler et dans ses actions. — Il est vrai, mais elle a grâce à tout cela, et ses manières sont engageantes, ont je ne sais quel charme qui s'insinue dans les cœurs. — Pour de l'esprit... — Ah ! Elle en a, Covielle, du plus fin, du plus délicat. — Sa conversation... — Sa conversation est charmante. — Elle est toujours sérieuse. — Veux-tu de ces enjouements épanouis, de ces joies toujours ouvertes? Et vois-tu rien de plus impertinent que des femmes qui rient à tout propos? — Mais enfin elle est capricieuse autant que personne au monde. — Oui, elle est capricieuse, j'en demeure d'accord, mais tout sied bien aux belles ; on souffre tout des belles.

Ce portrait pourrait paraître flatté par l'amour, s'il n'était confirmé par le témoignage des contemporains. Une comédienne, Mlle Poisson, reconnaît « qu'elle faisait tout avec grâce » et Grandval dit que « sans être belle, elle était piquante et capable d'ins-

pirer une grande passion. Est-il donc étonnant que Molière ait espéré trouver le bonheur dans un mariage, que rendait pourtant imprudent la disproportion d'âge? L'ingénue devait rapidement se transformer en grande coquette et, si Armande Béjart parut délicieuse dans le rôle d'Agnès, son triomphe fut toujours celui de Célimène.

Molière soupçonna-t-il le danger d'une telle union? Espéra-t-il, comme Alceste :

> Que sans doute sa flamme
> De ces vices du temps pourrait purger son âme?

Dut-il, comme lui, s'avouer vaincu et confesser :

> Que la raison n'est pas ce qui règle l'amour?

Toujours est-il qu'il composa *l'Ecole des maris* pour plaider ses intérêts auprès de celle qu'il aimait.

Gardons-nous cependant d'assimilations trop directes. Que, pour obtenir la main d'Armande, il se soit engagé à lui laisser fréquenter les belles compagnies ; puis, qu'après le mariage, torturé par la jalousie, il ait essayé de revenir sur des promesses imprudentes, cette supposition n'a rien que de vraisemblable ; mais ni Alceste du *Misanthrope*, ni Ariste de *l'Ecole des maris* ne personnifient l'auteur. La Grange a beau dire « qu'il s'est joué lui-même en plusieurs endroits sur les affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique », Molière est un trop grand génie pour se contenter de porter sur la scène sa personne ou son ménage. Il observe les autres, il s'étudie lui-même et il crée des types, dans lesquels se reconnaît l'homme de toutes les époques, comme

l'artiste, qui, d'un modèle imparfait et éphémère, dégage l'idéale et éternelle beauté, comme le poète, qu'il s'appelle Lamartine ou Musset, qui, en se frappant le cœur, fait jaillir des larmes ou s'arrache des sanglots qui émeuvent toute l'humanité.

La malheureuse tentative de *Don Garcie* ramena Molière au genre pour lequel la nature l'avait créé. S'est-il souvenu des *Adelphes*[1] de Térence? A-t-il tiré le sujet d'un conte de Boccace[2] et emprunté certaines scènes au théâtre espagnol[3]? Enfin est-ce Armande elle-même qui lui suggéra son dénouement, s'il est vrai qu'un jour, excédée des observations de Madeleine, elle se réfugia chez M. Molière, en déclarant malicieusement qu'elle n'en sortirait qu'avec un contrat de mariage? Qu'importe? Le génie de Molière transforme ce qu'il emprunte et de l'imitation compose une œuvre originale. Il a usé d'un procédé fréquent dans son théâtre : il oppose deux caractères, dont le relief est accusé par le contraste. Deux frères ont été chargés de la tutelle de deux enfants, deux sœurs, Isabelle et Léonor; l'un, Sganarelle, a toujours tyrannisé sa pupille; l'autre, Ariste, l'a élevée avec une indulgente bonté. Je vous ai fait pressentir le dénouement ; il est

1. La similitude est légère, puisque *les Adelphes* sont deux frères, qui adoptent à l'égard de deux jeunes garçons un système d'éducation différent, dont les résultats ne sont d'ailleurs guère plus heureux pour l'un que pour l'autre.

2. Dans *le Décaméron* (troisième nouvelle de la troisième journée). Boccace imagine qu'une femme mariée se sert de son confesseur pour faire connaître à un jeune gentilhomme l'amour qu'elle a conçu pour lui.

3. *La Discreta enamorada*, de Lope de Vega et *El Marido hace mujer* (c'est le mari qui fait la femme), de don Antonio Hustado de Mendoga. Cf. Martinenche : *Molière et le théâtre espagnol* (Hachette).

des plus ingénieux et assura le succès de la pièce.

Tout le monde voulut la voir ; le surintendant Fouquet la fit représenter au château de Vaux en présence d'Henriette, reine d'Angleterre, de Madame et de Monsieur à qui elle était dédiée; le Roi lui-même fit venir les comédiens à Fontainebleau. Ce fut un triomphe; il était dû au comique des situations que rend vraisemblables la conception des caractères ; c'est ce qui élève au-dessus de la farce cette amusante comédie.

A la farce pourtant elle emprunte la simplicité et l'invraisemblance des moyens.

Le décor : une place publique où les personnages viennent s'entretenir de leurs affaires particulières aussi librement que chez eux ; le hasard y amène même un commissaire et un notaire qui dresse le contrat.

Les accessoires : un flambeau, une robe longue, une écritoire et du papier.

L'intrigue : une jeune fille bernant son tuteur qui veut la contraindre à l'épouser, plus ingénieuse encore que la Rosine du *Barbier de Séville* ; car dans la comédie de Beaumarchais, le comte Almaviva invente des ruses pour s'introduire auprès de celle qu'il aime, tandis que dans celle de Molière, l'amour ne rend pas Valère inventif ; il faut que ce soit Isabelle qui, avec une imagination et une hardiesse croissantes, machine tout ; et ce qui est le plus comique, c'est que l'instrument dont elle se sert pour duper Sganarelle, c'est Sganarelle lui-même.

Elle est néanmoins prudente et foncièrement honnête. Avant de s'engager à celui qu'elle aime, elle

a pris soin de s'assurer de l'honnêteté de ses intentions et si elle « passe sur les formalités où la bienséance oblige », elle est la première à condamner « les honteux stratagèmes » auxquels la réduit l'horreur d'un mariage « plus affreux que la mort ». Pour s'y soustraire, elle met tout en usage : douceur ou fâcherie, innocence ou dissimulation, colère, douleur, indignation, larmes, câlineries même. Puis, quand elle a réussi, soudain elle jette le masque et avec une ironie cinglante flagelle de son mépris le vilain personnage.

Et personne ne plaint Sganarelle, pas même son excellent frère. C'est la juste punition de son monstrueux égoïsme.

Sganarelle a en horreur le luxe des modes nouvelles. — Sa femme ne portera qu'une serge honnête ; son frère n'a pas même le droit de se vêtir à sa guise.

Sganarelle fuit la société. — Isabelle ne fréquentera ni les bals, ni les lieux d'assemblée. Enfermée au logis, elle s'appliquera, en personne bien sage,

> A recoudre son linge aux heures de loisir,
> Ou bien à tricoter quelque bas par plaisir.

Il lui interdit jusqu'à la compagnie de sa sœur. Son langage est vulgaire, grossier, toujours blessant. Sa présomption l'aveugle et le fait tomber sottement dans le piège auquel il se réjouissait de prendre son frère.

Autant Sganarelle est odieux, autant Ariste est sympathique. Aimable, conciliant, indulgent, il laisse à sa pupille la liberté de se choisir un époux; si, malgré l'inégalité d'âge, elle consent à lui accorder

sa main, il ne lui interdira aucune des distractions de son âge. Aussi comment la jeune fille (est-ce Léonor? est-ce Armande Béjart?) ne serait-elle pas touchée de sa grande tendresse, quand il déclare :

Qu'il veut s'abandonner à la foi de sa femme...
Car les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles.

C'est la morale de la comédie ; *l'Ecole des maris* est le triomphe de l'esprit et du cœur. Concluons donc, Messieurs, que le plus sage est d'accorder aux femmes une confiance absolue ; avouez, Mesdames, que vous auriez mauvaise grâce à ne pas la justifier.

L'œuvre de Molière a porté ses fruits ; il y a beau temps que sont tombés grilles et verrous ; l'éducation moderne a donné aux femmes une indépendance qui développe en elles l'initiative, le sentiment de la responsabilité, la force morale ; elle les a préparées à la noble tâche, que leur imposent les circonstances et dont elles s'acquittent sans défaillance, quand elles prodiguent aux malheureux, aux combattants ou aux blessés les trésors de leur charité et de leur dévouement.

***

Esprit et bonté, telles sont, nous l'avons vu, les qualités qu'a célébrées Molière dans *l'Ecole des maris ;* ce sont aussi celles dont était doué Florian et par un heureux hasard les circonstances de la vie développèrent ces dons de la nature.

Il avait à peine dix ans qu'un de ses oncles, qui avait épousé une nièce de Voltaire, le conduisit à

Ferney. Sa gentillesse, son espièglerie, la vivacité de ses reparties séduisirent le spirituel patriarche; il le prit en affection au point de s'associer à ses gamineries. Il lui corrigeait en cachette ses thèmes latins et, lorsque son précepteur, émerveillé de leur correction, les montrait à Voltaire, l'anonyme collaborateur déclarait gravement que « ce n'était pas mal pour un enfant de son âge ».

Un jour, on donna en l'honneur de Mlle Clairon une fête, dans laquelle le petit Florian (Florianet, comme on l'avait surnommé) parut costumé en berger de satin blanc, et s'appuyant gracieusement sur sa houlette, ornée de rubans roses, chanta d'une voix légère ces vers appropriés à sa nature :

Je suis à peine à mon printemps,
Et j'ai déjà des sentiments.

A quatorze ans, le voilà page chez le duc de Penthièvre, un grand seigneur vertueux et bienfaisant, et l'adolescent était si sensible et si déluré, que son excellent maître le chargeait de ses aumônes et dans une effusion de tendresse le baptisait d'un nouveau diminutif : *Pulcinella*. Le tendre berger de Voltaire devenait un des plus gais personnages de la comédie italienne ; de cette confusion est né tout le théâtre de Florian.

Il n'a pas l'ambition d'imiter Molière, ni la prétention de rivaliser avec Delisle ou Marivaux ; il s'inspire de la farce, mais transforme les personnages.

« Arlequin, dit-il, est toujours simple et bon ; facile à tromper, il croit ce qu'on lui dit, fait ce que l'on veut ; il n'a que de la sensibilité ; il se fâche, s'apaise, s'afflige, se

console dans le même instant : c'est un enfant ; il en a les grâces, la douceur, l'ingénuité ! »

Or, au XVIIIe siècle, on estime que l'ingénuité est une fleur trop délicate pour ne pas s'étioler dans l'atmosphère viciée des salons ; elle ne s'épanouit qu'à l'air pur des campagnes. Florian aimait les champs, la verdure et les fleurs ; voilà le cadre assorti à ses personnages. Ce ne sont ni des Lancret, ni des Watteau ; leurs grâces ingénues évoquent plutôt les candides figures de Greuze ; et par une singulière coïncidence, l'artiste a donné à un de ses tableaux le titre que l'écrivain a choisi pour une de ses comédies : *la Bonne mère.*

Avec la même fraîcheur de coloris, ils excellent à peindre les sentiments de famille. Mélange d'esprit et de sensibilité, de finesse et de naïveté, de réflexions, de saillies ou de mots profonds, inspirés par le cœur, le théâtre de Florian est l'école de la Vertu ; il se développe dans une série de comédies qui s'enchaînent. Il débute par *les Deux billets*, qui se continuent par *le Bon Ménage*, suivi du *Bon père*, lequel amène *la Bonne mère* et vous vous attendez bien, n'est-ce pas? que la famille se complète par *le Bon fils.*

De *la Bonne mère* je ne vous entretiendrai pas longuement : je préfère ne pas vous gâter le plaisir de la surprise et craindrais, en l'analysant, de flétrir cette jolie fleur.

Je vous dirai seulement que la jolie Mathurine, (elle n'a que trente-quatre ans) estimant que les mères ne sont heureuses que quand les enfants sont contents, puise dans sa tendresse pour sa fille tout

l'esprit dont elle a besoin pour faire le bonheur de deux innocents qui s'aiment. J'ajouterai qu'en sortant de page, Florian entra à l'École d'artillerie de Bapaume; il n'avait que seize ans et il éprouva une joie enfantine à se voir en uniforme et l'épée au côté.

Je me regardais dans tous les miroirs, écrit-il ; j'étais occupé de savoir si j'avais l'air d'un officier ; ma cocarde faisait le bonheur de ma vie.

Sans doute il s'est souvenu de cette émotion de jeunesse, quand dans *la Bonne mère* il a substitué à la houlette du pastoureau le sabre du soldat. Vous verrez Arlequin en habit de dragon, harnaché pour la bataille, et sa juvénile ardeur évoquera peut-être à votre esprit l'image de ces jeunes poilus imberbes, que vous avez vus, sous un costume moins éclatant, partir crânement pour rejoindre leurs aînés et qu'un jour, puisse-t-il être prochain ! vous verrez revenir aux accents d'une marche triomphale, des fleurs au canon de leurs fusils, un brin de laurier à leurs casques, escortés de la Gloire et sous leurs drapeaux flottants ramenant la Victoire et la Paix.

MOLIÈRE : *LE MISANTHROPE*
MARIVAUX : *LES SINCÈRES*

PAR J. ERNEST-CHARLES

Mesdames, Messieurs [1],

J'ai à vous parler du *Misanthrope* et des *Sincères*.

Les *Sincères* sont, comme vous le savez, de Marivaux, *le Misanthrope* est toujours de Molière.

C'est dire que vous les connaissez bien et que nous ne pouvons ici que revoir très hâtivement ensemble des scènes et des situations que vous avez observées souvent et sur lesquelles vous avez médité à loisir.

Particulièrement en ce qui concerne *le Misanthrope*, il n'est rien qui ne vous soit familier. Tous les incidents et tous les personnages : Alceste, Philinthe, Oronte et son sonnet, les marquis, Célimène, la délicieuse Éliante et la moins aimable Arsinoé se rencontrent fréquemment dans nos conversations.

Vous n'ignorez pas, vous avez étudié au point de ne les jamais oublier, tous les problèmes historiques, littéraires ou psychologiques que *le Misanthrope* a suscités et qu'il suscite encore tous les jours.

Vous vous rappelez que *le Misanthrope* fut mé-

1. Conférence sténographiée. La conférence a été très attentivement retouchée sur la sténographie. Il y reste néanmoins beaucoup de traces de langage parlé qui rendent cette indication nécessaire.

diocrement accueilli par le public de la première heure et que Molière dut le retirer après une vingtaine de froides représentations. C'est là un grand sujet d'orgueil pour nous, car aujourd'hui tous les publics prennent un plaisir extrême à la représentation de ce noble ouvrage : ce qui prouve bien l'immense progrès intellectuel réalisé par les foules contemporaines. — C'est aussi un grand sujet de consolation pour les auteurs de notre temps, lorsque leurs pièces ne réussissent pas, puisqu'ils peuvent toujours se dire que leur œuvre subit le sort d'un chef-d'œuvre maintenant incontesté et qu'ils ont ainsi eux-mêmes quelque chose de commun avec Molière.

Vous vous rappelez qu'on a beaucoup discuté sur le caractère sérieux et grave du *Misanthrope* et sur les éléments en quelque sorte tragiques de cette comédie.

Vous savez ce qu'on a dit de la faiblesse de l'action, qui reste traînante, accessoire et comme subalterne, et j'ai même lu dans un savant conteur de fables que l'action n'occupe guère que cinq cents vers sur dix-huit cents, ce qui ne démontre pas d'ailleurs que *le Misanthrope* soit une méchante pièce, mais que l'auteur de cette étude critique est bien informé et qu'il a la maladie de l'inutile précision.

Vous savez tout ce que l'on a dit sur les personnages de l'époque qui avaient pu inspirer Molière, sur les caractères différents d'Alceste et de Philinte ; vous savez que dans cette pièce où il y a tant de choses admirables on a même voulu voir la plus admirable de toutes : le modèle des femmes qui est, ne vous déplaise, la sincère Éliante ; vous savez enfin, entre mille autres détails également essentiels,

qu'un homme d'esprit s'est même ingénié à observer que, si Alceste était un brave homme, il avait mauvais goût et que, après tout, le sonnet d'Oronte était l'un des meilleurs sonnets qui aient jamais été faits par les plus intrépides faiseurs de sonnets.

Vous ne savez pas beaucoup mieux que moi d'où vient Célimène, ni surtout où elle va, mais on vous a appris depuis longtemps que Alceste était un grand seigneur et on a écrit de belles dissertations sur le point de savoir quel peut bien être son âge et pourquoi il met à son habit des rubans verts...

Vous savez enfin, — et cela importe surtout — que pour bien des raisons péremptoires, *le Misanthrope* est un chef-d'œuvre de notre littérature classique; que Molière écrivant le *Misanthrope* a su peindre dans un lumineux tableau, comme disent les excellents universitaires, les mœurs de son temps et à peu de chose près les mœurs générales de tous les siècles : qu'il a su exprimer les idées que chacun, selon son tempérament, peut avoir du monde et de la vie, — qu'il a su animer les caractères qui symbolisent le mieux certaines tendances profondes et constantes parmi les hommes — et par conséquent, vous le savez aussi, *le Misanthrope* n'est rien de moins qu'une étude presque complète de la société contemporaine et de l'humanité.

Il a cette séduction imprévue qui le rend accessible aux esprits de tous les milieux et de tous les pays : il a ce charme rayonnant auquel aucune personne de goût ne reste insensible, et ces qualités, notons-le bien et ne nous lassons pas de le répéter, non seulement elles appartiennent à Molière mais elles consti-

tuent devant l'univers les qualités les plus enviables et les moins disputées des grandes œuvres de notre littérature nationale.

*
* *

Cela dit et quelques autres choses encore que vous n'ignorez pas davantage, il ne me resterait qu'à le développer, ou mieux, il ne me resterait qu'à céder la place aux artistes de l'Odéon qui ont la bonne habitude de jouer les chefs-d'œuvre classiques avec vie et qui sont donc particulièrement habiles à faire comprendre les chefs-d'œuvre en les animant.

Mais voici que *les Sincères* de Marivaux sont joints au programme et il n'est peut-être pas superflu de souligner que ce très aimable esprit, Marivaux, a voulu, en écrivant *les Sincères*, recommencer l'effort de ce grand esprit, Molière. Cela est d'autant moins superflu que *les Sincères* sont une des pièces de Marivaux qui se jouent le plus rarement. Sainte-Beuve en prend prétexte pour affirmer que cette petite comédie est de toutes celles de Marivaux l'une des plus agréables à lire, et on aurait absolument tort d'en conclure qu'elle est une des plus insupportables à voir jouer.

Toujours est-il que la marquise et Ergaste font état avant tout de parler franc et d'être sincères.

La marquise surtout fait profession d'être sincère parce que Dorante, amoureux d'elle, l'a accablée de fades compliments, et elle compte que Ergaste la remettra en gaieté et en aimable humeur.

Ils sont, en effet, très sincères tous deux au détri-

ment des absents et ils débutent par une satire du monde et une scène de portraits caricaturaux qui témoignent que Marivaux lisait assidûment *le Misanthrope* et qu'il n'était pas incapable de le reproduire en miniature...

Bref, Ergaste et la marquise sont enchantés l'un de l'autre, puisqu'ils sont d'accord sur le mal qu'il convient de penser du prochain. L'accord cesse dès que Ergaste se prend à être sincère avec la marquise même, à lui avouer sottement qu'il a aimé Araminthe presque autant qu'elle, convenant qu'à la vérité la marquise plaît davantage, mais que Araminthe est peut-être plus belle. Il ne réussit lui-même qu'à déplaire. Le contraire, n'est-ce pas, vous aurait surpris ! Et naturellement ce n'est pas de la sincérité d'Ergaste que la marquise entend se choquer, mais de sa balourdise. « Quand on a le goût faux, dit-elle triomphalement, car pour les femmes toute occasion est bonne de triompher, quand on a le goût faux, c'est une triste qualité que d'être sincère. »

Ergaste alors se rejette sur Araminthe comme la marquise revient à Dorante. Dorante — un homme averti, même s'il est amoureux, finit par en valoir deux — choisit si bien les quelques défauts qu'il lui reproche que cela devient la plus insinuante, la plus douce et la plus persuasive des flatteries. Et tout se termine par un double mariage qui est l'inverse des mariages que l'on avait prévus d'abord. Ah ! ah ! s'écrie la marquise qui tient à conclure, nous avons pris un plaisant détour pour en arriver là ! Le détour est peut-être plaisant, mais il n'est certainement pas inutile. Il nous enseigne en effet, d'une part, que la

sincérité parfaite est impossible dans l'amour et que la coquetterie des femmes exige au moins, sur cette sincérité quelque parure flatteuse, et, d'autre part, il nous enseigne que, parmi le monde, on est extrêmement prudent de ne pas se dire ses vérités, car ces vérités seraient trop souvent des injures.

Que ces enseignements soient raisonnables, je vous en laisse juges : l'important pour moi à l'heure actuelle c'est que les enseignements des *Sincères* soient exactement ceux du *Misanthrope*. Oui mêmes enseignements ici et là, et, en outre, même sujet, n'en doutons pas. Le sujet du *Misanthrope* qu'est-ce autre chose qu'une étude de la sincérité !

Je veux qu'on soit sincère et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.

Ces vers pourraient être, devraient être l'épigraphe du *Misanthrope*. Le malheur d'Alceste, c'est qu'il ait voulu que les femmes ressemblent sur ce point aux hommes et ne parlent que selon leur cœur. C'était évidemment, au moins en ce temps-là, beaucoup demander aux femmes.

Hélas ! Molière ou Alceste le demandait obstinément à tous et à toutes.

Il faut être sincère dans les relations mondaines et ne pas prodiguer les politesses à des gens qu'on ne connaît pas.

Il faut être sincère et ne pas proclamer exquis les vers qui sont visiblement détestables.

Il faut être sincère, c'est-à-dire loyal, et lorsqu'on est magistrat ne donner dans les procès gain de cause

qu'à celui des plaideurs qui a raison et précisément parce qu'il a raison.

Il faut être sincère mais non pas indiscret et agressif et la méchanceté jalouse et hargneuse d'Arsinoé colportant, rapportant les mauvais propos qu'on tient sur Célimène est pire encore que la petite hypocrisie de Philinte accablant de démonstrations de sympathie quelqu'un dont il est bien incapable de dire seulement le nom.

Oui, il faut être sincère dans toutes les manifestations de la vie sociale, comme il faut être sincère dans l'amitié, comme il faut être sincère dans l'amour !

Et déjà vous surprenez, dans *le Misanthrope* le caractère fondamental de nos œuvres classiques toutes écrites pour produire un effet utile à la communauté sociale, pour être une école de vivre, pour enseigner aux hommes une morale, moyenne sans doute, mais pratique, mais sage, pour leur apprendre à être des honnêtes gens.

Le Misanthrope : c'est une grande leçon sociale. Vous pouvez choisir entre les exigences d'Alceste et les complaisances de Philinthe...

Vous pouvez, comme Alceste, être blessés par ce qu'il y a d'artificiel et de faux sous les dehors brillants de la société ; être révoltés par l'indulgente faiblesse pour le vice puissant ; vous pouvez condamner la tolérance sociale parce que cette tolérance devient trop facilement de la complicité.

Vous pouvez, au contraire, comme Philinte savoir à peu près ce que le monde vaut, — pas grand'-chose — et ne vous point mêler de le corriger ;

admirer les vertus avec modération et les pratiquer avec mesure ; faire beaucoup de concessions aux hommes pour garder la liberté de ne pas les imiter dans tous leurs défauts ; vous pouvez ne vous indigner que rarement parce que vous auriez trop souvent l'occasion de vous indigner ; vous pouvez être sceptiques enfin sans que votre scepticisme soit une indifférence coupable à l'honnêteté et au bien !

Vous le pouvez !

Quoi qu'il en soit, Alceste ou Philinte, deux hommes, deux systèmes, mais ici et là et dans l'œuvre entière, ce caractère fondamental de toutes les œuvres classiques : le souci de la société, la préoccupation de l'utilité générale, et c'est ce qui fait l'immense portée et la profondeur d'une œuvre comme *le Misanthrope* ; c'est ce qui fait la durée, la pénétration persistante et l'universelle influence de la littérature française !

***

Mais passons !... Il ne suffit pas d'être sincère dans les relations de société, il ne suffit pas de l'être dans l'amitié, il faut l'être enfin, et d'abord, et surtout dans l'amour.

La sincérité dans l'amour c'est ce que recommande spécialement *le Misanthrope*. Et il faut convenir que Alceste prêche, comme on dit, pour son saint et il n'en est pas plus fier pour cela, puisque en même temps qu'il s'emporte contre les mensonges de la vie de société, il est amoureux de Célimène, jeune veuve frivole, coquette et médisante, la plus frivole, la plus

médisante, la plus coquette des femmes, la frivolité, la médisance, la coquetterie, ou, si vous y consentez, la femme elle-même, la femme d'autrefois bien entendu... Cela va sans dire, et c'est à peine si cela va un peu mieux en le disant. Et toute la pièce de Molière est la lutte de la sincérité passionnée d'Alceste et de la coquetterie rouée de Célimène....

Et si Alceste est un misanthrope c'est parce qu'il est malchanceux en amour. Il n'aurait point pour le vice une haine si vigoureuse s'il ne souffrait aussi atrocement de l'un des plus jolis défauts des femmes à qui il est accordé d'ailleurs d'avoir beaucoup et presque trop de jolis défauts.

Le Misanthrope devait avoir comme sous-titre : *l'atrabilaire amoureux*. Excellent sous-titre, car Alceste n'est atrabilaire que parce qu'il est amoureux ; et il n'est atrabilaire à ce point que parce qu'il est terriblement amoureux et terriblement malheureux en amour...

Certes, il est instinctivement honnête comme on ne l'est guère. Il aime la vérité et la vertu. Il souffre de ce que la réalité soit si éloignée de l'idéal. Mais — c'est une vraie chance et qui n'arrive qu'à ces braves gens-là — il est justement amoureux de la femme qui lui ressemble le moins. Alors tout s'aigrit en lui. Il exagère, il aggrave, il s'irrite, il s'exaspère dans la mesure où il se désespère, il blâme, il vitupère, il s'emporte, il s'indigne. L'amour a dénaturé une âme noble ; la coquetterie d'une femme a fait tout le mal. Décidément Célimène peut être fière en contemplant son ouvrage...

La conclusion de l'œuvre de Molière sera plus

pathétique que celle de l'œuvre de Marivaux.

Mais tous deux, on le voit, savent le prix de la sincérité en tout et particulièrement de la sincérité en amour.

Mais tous deux, en même temps, semblent dire que la coquetterie invétérée des femmes est un obstacle infranchissable à la sincérité.

Seulement Marivaux le murmure comme un compliment plutôt qu'il ne le prononce comme une condamnation. Molière, au contraire, le crie de toutes ses forces et dans ce cri s'exhale toute la souffrance de son âme.

***

Y a-t-il donc dans le caractère et dans la vie des deux écrivains de quoi expliquer et de quoi justifier la différence de leurs points de vue?

Peut-être.

Évidemment, il est excessif, il est téméraire de vouloir rechercher les hommes dans leurs œuvres ; mais il faut avouer que, souvent, de bien connaître les hommes ou simplement de les connaître un tout petit peu, cela nous aide à comprendre leurs œuvres.

Du reste, Marivaux est un homme fort agréable à fréquenter.

Il était comme Molière enclin à peindre les inconvénients de la coquetterie chez les femmes, car il en avait souffert comme Molière. Mais Molière en avait souffert profondément. Marivaux n'en avait souffert qu'en s'y appliquant et comme en le faisant exprès.

Marivaux était un aimable homme qui écrivit toute

sa vie sur l'amour comme un aveugle-né parle des couleurs, car c'était à peu près le seul sujet du monde sur lequel il put se targuer d'une complète inexpérience. Il était dans la vie une sorte d'Alceste réservé et qui pouvait sourire parfois à Célimène parce qu'il avait la prudence de lui sourire de loin. Il avait avec les femmes autant de politesse que de défiance. Il envisageait l'amour avec une extraordinaire circonspection.

Ce bloc enfariné ne lui dit jamais rien qui valût grand chose. Il resta célibataire systématiquement, avec une obstination acharnée, avec la plus heureuse obstination. Et non pas pour les petits avantages qu'un vieux célibataire a coutume d'obtenir des jeunes femmes. A cette époque, on avait vite vieilli en amour ; Arnolphe aimant Agnès faisait l'effet d'un barbon amoureux et il n'avait que quarante ans. Aujourd'hui il narguerait Horace et il épouserait Agnès et cela ne ferait peut-être pas un mauvais ménage. Car nous avons tout changé. Alors, un homme de quarante ans ne pouvait épouser une jeune fille de vingt ans. Maintenant une femme de quarante ans s'acoquine sans gène avec un gaillard de vingt-cinq. Il est loin, il est loin le temps où Montesquieu s'exclamait en se le reprochant : « J'avais vingt-sept ans et j'aimais encore. » Marivaux toute sa vie se garda d'aimer afin de n'avoir pas à se le reprocher.

Mais pour s'excuser sans doute, il prétendait avoir beaucoup souffert à cause d'une femme. C'était une ingénue. Elle le recevait avec beaucoup d'abandon, de naïveté, d'innocence. Et il se réjouissait fort

d'être aimé d'une si simple et si charmante enfant. Mais un jour qu'il avait oublié ses gants il revint à l'improviste. L'ingénue était devant son miroir. Elle se faisait de petites caresses. Elle étudiait ses postures tendres. Elle rejetait celle-ci et perfectionnait celle-là. Marivaux jugea sans plus tarder que pour une ingénue elle était trop futile et précieuse. Il eut peur d'être dupe et il décampa. Après quoi, dégoûté de l'amour et des ingénues, il laissa entendre toute sa vie qu'il avait beaucoup souffert.

Il porta avec une infatigable assiduité le deuil de son cœur et il semblait rire doucement des mésaventures de ceux qui n'avaient pas eu la chance d'être aussi malheureux que lui...

Molière, hélas ! ne s'était pas enfui loin de l'ingénue au miroir. Il s'était marié. Il avait aimé énormément, il avait souffert épouvantablement.

La question est peut-être fastidieuse ; cela est peut-être fallacieux aussi de savoir si Célimène est Armande Béjart et si Molière est Alceste... Question fallacieuse, question fastidieuse et déconcertante !...

Cependant Armande Béjart joua triomphalement Célimène au théâtre. Elle fut la créatrice inoubliable de ce rôle qui passe pour le plus difficile du répertoire classique. Telle actrice de génie comme Rachel y échoua lamentablement. J'ai entendu dire que Mlle Mars, en revanche, fut une vraie Célimène et qu'elle est assurée pour cela de transmettre son nom à la plus lointaine postérité. Mais au théâtre on exagère toujours un peu.

Il n'en est pas moins vrai que Armande Béjart fut une parfaite Célimène à la scène et on nous affirme

qu'elle tint très bien le même rôle à la ville; on nous affirme que sa beauté était toute dans le sourire, dans l'expression et dans la parure, qu'elle voulait être applaudie en tout, contredite en rien, qu'elle avait l'humeur impérieuse et vaine, qu'il lui plaisait d'être entourée d'une foule d'adorateurs et que chacun d'eux fut pour elle un esclave.

Voilà qui autorise bien des suppositions et ces suppositions Molière lui-même pouvait les faire.

Aussi bien le poète devait-il éprouver les mêmes souffrances que son héros et par surcroît il était le mari : il croyait son honneur engagé dans la coquetterie de sa Célimène, son honneur et sa propriété, car les sentiments du mari sont toujours un peu ceux d'un propriétaire.

Et sans doute y a-t-il dans le rôle d'Alceste je ne sais quoi de plus franchement vrai que la puissance créatrice du poète ne suffirait pas à expliquer : il y a des accents où l'imagination n'a pas toute la part, mais le cœur : il y a une mélancolie poignante où percent les souvenirs d'une expérience personnelle, et quelle expérience ! et les vers où Alceste nous confie sa jalousie douloureuse ont une sincérité tragique qui semble une plainte étouffée de l'auteur, et on croirait que Molière a voulu une fois au moins que dans l'âme d'un de ses héros palpitât son âme à lui et que les sanglots à peine retenus d'Alceste eussent l'éloquence de ses propres douleurs !

Quoi qu'il en soit, peignant tous deux les dommages et les ravages de la coquetterie, Marivaux devait être disposé à les peindre avec plus de douceur, Molière avec plus d'âpreté ; et je me demande si, en fin de compte,

l'un atténuant et corrigeant l'autre, ils ne représentent pas à tous deux sur la sincérité, ou mieux sur la coquetterie de la femme en amour, l'éternelle vérité !

***

C'est qu'il y a en effet, une bonne et une mauvaise coquetterie. L'une existe sans doute depuis que la femme est femme, et nul ne s'en étonnera ; l'autre ne peut naître qu'à l'heure où se développe la vie de société, où la vie mondaine est créée, j'entends la vie mondaine dans le meilleur sens du mot si toutefois ce mot, — et je vous en fais juges — peut avoir un sens moins bon.

Je n'ai malheureusement pas le loisir d'insister sur ce sujet qui est terriblement important. Toujours est-il que sur le théâtre nous ne voyons intervenir la coquette qu'au commencement du XVIIe siècle. Or, le théâtre est la peinture exacte de la vie : du moins les auteurs dramatiques le disent. Depuis cette époque seulement il y a un rôle qui s'appelle le rôle de la coquette et même de la grande coquette... C'est donc qu'auparavant la coquetterie n'existait guère.

Eh bien ! si Célimène est au théâtre la première des grandes coquettes, elle en figure tout de suite l'image la plus complète et la plus parfaite. Célimène c'est la femme moderne, consciente de son pouvoir parce que consciente de son charme, ayant dans les manèges de la coquetterie tous ses instruments de règne.

Et vous savez, de reste, comment elle en use !

Sans doute, il y a dans sa coquetterie de la cruauté. Il paraît odieux en effet, d'encourager et d'exaspérer les amours que l'on ne veut pas partager. Comme

dit Pierrot à Mathurine : « Il n'est ni bon ni honnête de ne pas aimer ceux qui nous aiment. » Sans doute, sans doute ; mais il s'agit de savoir si Célimène pourrait correctement aimer tous les gens qui l'aiment ; et je sais bien que, si elle résolvait la question par l'affirmative, elle serait fort occupée, car elle est aimée par une infinité de gens.

D'autre part la coquetterie de Célimène serait faite surtout d'égoïsme. Célimène serait l'égoïste dure, brutale, agressive, provocante. Elle n'aurait d'autre but que d'être trouvée aimable et de se l'entendre dire. Elle ne serait qu'une hypocrite de l'amour et aurait la sécheresse la plus humiliante pour ses victimes. C'est possible, mais il est possible aussi qu'elle ne soit pas si perverse et qu'on puisse lui trouver quelques excuses...

Alceste est ensorcelé par cette inhumaine, et il gémit de ne pouvoir rattraper son cœur. Soit, mais elle ne l'empêche pas de le rattraper. Elle se dit que la vie est courte et qu'il n'est pas absolument nécessaire, parce qu'une femme est jolie, qu'elle soit aimée par un homme ennuyeux. Elle a bien quelque inclination pour ce grondeur passionné ; mais elle ne veut pas lui sacrifier son succès, les sourires que la vie a pour elle, les mille séductions des flatteries mondaines. Elle aime superficiellement. Elle n'est pas toute à la passion. C'est le grand désagrément de l'amour que, quand deux êtres s'aiment, ils ne peuvent jamais mesurer exactement leur amour, il y en a un qui aime plus, et l'autre qui aime moins. Il en résulte toutes sortes d'inconvénients. Comme ici, c'est Célimène qui aime moins, et beaucoup moins,

les inconvénients sont infiniment plus graves.

Mais est-ce tout à fait sa faute si elle aime moins? Et vous voyez, au contraire, que plus on cherche à incriminer la coquetterie de Célimène, plus on arrive à lui trouver des circonstances atténuantes.

La coquetterie s'affirme cependant. Et Célimène a cet art, fait de duperie, qui consiste à encourager tout le monde. Elle prodigue les manières engageantes qui semblent promettre tout et n'accordent rien. Elle n'est préoccupée que du désir de plaire et elle cherche avidement tous les hommages des hommes en évitant de s'attacher sérieusement à aucun. Elle a de la vanité, il ne lui serait pas désagréable qu'on se battît pour elle. Elle a quelque sens de ruse et de domination. Elle est mobile en outre, sans jamais être sincère ! « La coquette est une girouette qui ne se fixe que quand elle est rouillée. » Le dira-t-on plus tard; mais que ne dira-t-on pas ! Et tout cela peut se soutenir et tout cela ne laisse pas d'être exact. Mais n'exagérons rien. Les hommes appellent volontiers coquette la femme qui leur plaît lorsqu'ils ne parviennent pas à lui plaire. Et telle quelle, Célimène est une jeune femme charmante qu'on ne se souhaiterait peut-être pas à soi-même, mais qu'on supporterait volontiers chez ses meilleurs amis !

Heureusement Marivaux nous entraîne à des conclusions plus rassurantes sinon tout opposées. Les héroïnes de Marivaux sont des coquettes intrépides et il est bien certain qu'elles n'ont pas froid à leurs jolis yeux. Mais dans ce théâtre de la coquetterie triomphent la sagesse en amour et l'honnêteté du cœur. Les coquettes de Marivaux ne sont si coquettes

que pour le bon motif. Elles emploient tous leurs artifices, si ingénieux et parfois déconcertants tellement ils traduisent d'audace chez ces jeunes filles : elles les emploient uniquement afin d'être aimées pour elles-mêmes. Il ne leur suffit pas d'être aimées pour elles-mêmes : elles veulent l'être dans le mariage. Voilà d'aimables coquettes qui jouent la difficulté, mais elles connaissent la partie. Et elles sont bien sûres de l'emporter. Elles ont entendu dire par un pessimiste qu'il peut y avoir de bons mariages, qu'il n'y en a jamais de délicieux. Elles veulent, elles, que les mariages soient tous délicieux.

Le fait est que pour leur part elles accomplissent énergiquement cette importante révolution, et toutes se marient à leur gré, avec les époux qui les aimeront toujours, parce qu'elles sont les plus adroites et les plus loyales coquettes du monde. Et il faut convenir que même la marquise des *Sincères*, qui est l'une des moins sympathiques coquettes de Marivaux, aboutit avec Dorante à un mariage qui sera vraisemblablement très heureux. Ainsi, à en croire Marivaux, la coquetterie des femmes est une arme et une sauvegarde ; elle éprouve l'amour à sa naissance : elle le prolonge lorsque le mariage l'a consacré... A en croire Marivaux, la coquetterie, assurant la puissance féminine, est un moyen d'ordre pour la société ; et le plus efficace puisqu'il garantit non pas la domination, mais la dignité de la femme dans l'amour, dans l'amour et dans le mariage d'amour, désormais inattaquables et inséparables.

Telle est la conception de Marivaux et vous avez vu celle de Molière.

Qui a tort ? Qui a raison ?

Il est probable que tous les deux ont raison et que la vérité est entre les deux extrêmes.

Mais il est bien dommage que Alceste ait rencontré Célimène au lieu de rencontrer une charmante coquette de Marivaux, cette coquette qui est déjà la femme dont Bernardin de Saint-Pierre devait dire : « Il y a dans la femme une gaieté légère qui dissipe la tristesse naturelle de l'homme. » Moins amoureux, moins accablé par un amour difficultueux et ingrat, Alceste eût rempli toute sa destinée : il n'eût pas été l'homme supérieur à qui la coquetterie d'une femme a fait manquer sa vie !

***

Car il a manqué sa vie, Alceste ! Il n'a pas répondu à toutes les espérances que ses amis fondaient sur lui parce qu'ils le tenaient pour un esprit d'élite, pour une âme noble et pour un grand cœur !

Oui, le désespoir d'amour exaspérant chez lui l'horreur des hypocrisies sociales, il se retire prématurément du monde où son exemple seul aurait suffi à exercer une bienfaisante influence.

Il est le représentant d'une classe d'hommes honnêtes et sincères qui sont l'honneur de la nature humaine. Logique et loyal, il a l'indécision des esprits pusillanimes qui n'osent pas aller jusqu'au bout de leurs idées. Sa loyauté impétueuse le pousse irrésistiblement en travers de tous les faux jugements humains... Même dans le cadre de la vie des salons et des cours où Molière l'a placé, il peut agir contre les

conventions, contre les préjugés, contre les mensonges, contre les trahisons de la société.

Son amour malheureux pour Célimène l'écarte d'un milieu où la logique imperturbable au service de la franchise et de la dignité aurait fait merveille.

C'est que assurément, il y a encore un peu d'égoïsme dans la misanthropie d'Alceste. Il est l'honnête homme du temps où le duc de La Rochefoucauld écrivait ses *Maximes*.

Il souffre des abus qui le touchent et non pas de ceux qui accablent les autres. Il pourrait renverser ou bouleverser cette société de courtisans, de flatteurs, d'inutiles, d'oisifs, de juges corrompus qui est la grande société du XVIIe siècle. Il a bien une haine vigoureuse contre les méchants ; il ne fait rien en faveur des bons. Sa vertu n'agit pas encore pour l'avantage de l'humanité... Il faut seulement que les années passent et plus tard, lorsque Fabre d'Églantine écrira son *Philinte*, les nobles qualités d'Alceste se sont fait entièrement jour. Il n'y a rien de changé en lui ; mais tout a évolué, et tout s'est développé. Son effroyable haine contre le genre humain ne se contente plus de protestations douloureuses contre la perversité des hommes ; elle ne peut se satisfaire que par la passion d'être utile à ses semblables. Mais tel quel, l'Alceste de Molière reste pour nous l'homme qui a la force de se libérer des sots préjugés et des formules étroites et stupides, l'homme qui a le courage de ne pas se soumettre aux vaines, tyranniques et funestes idoles.

Il est inutile de se demander d'ailleurs si Molière a bien voulu que Alceste représentât pour la postérité

la vertu déjà rayonnante, bientôt inspiratrice et bientôt directrice. Il est inutile de se demander si Molière a vu ou prévu dans Alceste, un réformateur de la société. Les chefs-d'œuvre dépassent souvent le dessein de leurs auteurs. Ils contiennent nécessairement et naturellement tout ce que, au cours des siècles, leurs admirateurs veulent y introduire.

Et ce qui fait pour nous l'éternelle nouveauté du chef-d'œuvre de Molière, ce n'est pas seulement qu'il ait su peindre les mœurs d'une époque, faire vivre une société, animer des caractères, montrer la faiblesse pathétique de l'homme aux prises avec la coquetterie perfide de la femme, voir et comprendre que en tous temps, en tous lieux, le drame de Samson et Dalila est un des épisodes les plus caractéristiques de l'histoire de l'humanité ; c'est encore qu'il a su présenter un homme qui cherche avec passion la vérité, la sincérité, la justice !

Maintenant cet homme sera moins péniblement rebuté par les coquetteries de Célimène. Et il ne croira pas pour cela devoir se retirer du milieu des humains et faillir à sa mission.

Il se consolera au contraire de ses souffrances sentimentales en travaillant de toute sa puissance à réaliser cette sincérité, cette vérité, cette justice dont il est épris pour le moins autant que de Célimène.

Et peut-être que Célimène elle-même, ayant discerné le sens profond de la vie et le devoir social de la femme d'aujourd'hui se réconciliera avec les vertus solides et un peu sévères d'Alceste ; peut-être ne croira-t-elle pas pouvoir mieux employer sa grâce éblouissante qu'à aider Alceste dans sa tâche de

justicier, de redresseur des torts ou, tout simplement de grand honnête homme !

Mais, en attendant que le sourire souverain de Célimène se fasse le complice de la gravité agissante d'Alceste, saluons une fois de plus au passage l'un des chefs-d'œuvre du plus grand comique de notre littérature et de toutes les littératures. Et sachons gré à Molière d'avoir dès le XVIIe siècle créé un personnage en qui fleurissent déjà tous les sentiments qui sont l'honneur de la société d'aujourd'hui et qui le seront davantage encore, je l'espère, de la société de demain !

Sachons gré à Molière d'avoir, dès le XVIIe siècle, donné à un de ses héros toutes les aspirations nobles et généreuses qui constituent le fond de l'âme française !

Puissent ces aspirations rayonner hors de notre âme nationale et se répandre de plus en plus dans l'univers. Ce sera toujours, nous avons le droit de le dire très haut, ce sera toujours pour le progrès des peuples et pour le bien de l'humanité !

RACINE : *ANDROMAQUE*

Par Paul SOUDAY

Mesdames, Messieurs,

Andromaque a été représentée pour la première fois le 17 novembre 1667, au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, qui passait alors pour le premier théâtre littéraire de Paris, bien que Molière eût le sien au Palais-Royal. Le Palais-Royal vivait surtout du génie de son directeur, mais n'avait pas un répertoire aussi étendu que l'hôtel de Bourgogne, ni une troupe aussi nombreuse, surtout pour la tragédie. Le théâtre de Molière faisait un peu la figure de ce que nous appelons aujourd'hui un théâtre de genre ; c'était quelque chose comme le Vaudeville ou le Gymnase, tandis que l'hôtel de Bourgogne correspondait à ce qu'est pour nous la Comédie-Française. Il y a là une excuse, ou au moins une explication atténuante, aux torts de Racine envers Molière. Les grands hommes sont tout de même des hommes ; les grands écrivains ont aussi des vanités d'auteurs. Bien que Molière eût favorisé les débuts de Racine en jouant ses deux premières pièces, *la Thébaïde* et *Alexandre*, Racine crut pouvoir lui fausser compagnie, et passer avec armes et bagages à la concurrence, c'est-à-dire à l'hôtel de Bourgogne, où il porta d'abord cet

Alexandre créé par Molière, et ensuite sa nouvelle œuvre, *Andromaque*. Molière en conçut un vif ressentiment et se vengea en jouant une parodie d'*Andromaque*, *la Folle querelle*, de Subligny. Racine semble avoir pu raisonnablement invoquer l'intérêt de ses pièces, qui devaient trouver à l'hôtel de Bourgogne de meilleures conditions de succès, une meilleure interprétation. Il est tout à fait naturel que la troupe de Molière ait excellé surtout dans la comédie. Cela ne faisait point l'affaire de Racine. Il y avait pourtant chez Molière une tragédienne remarquable, mais elle n'était pas suffisamment encadrée. Pour tout concilier, Racine enleva donc à Molière son étoile tragique et l'emmena avec lui à l'hôtel de Bourgogne où elle trouva le cadre qu'il lui fallait. Cette artiste, c'était Mlle du Parc. La chronique de l'époque, raconte que Corneille, qui lui faisait des madrigaux, et Molière lui-même, qui lui faisait des rôles, auraient soupiré pour elle, mais en vain, tandis que Racine, également épris, l'aurait trouvée plus humaine. Cette histoire de théâtre se serait donc compliquée, si l'on ose s'exprimer ainsi, d'une histoire de femme ; ces choses-là arrivaient au XVIIe siècle, mais oui ! Et il se pourrait que la tradition n'en fût pas perdue. A certains égards les siècles se suivent et se ressemblent.

Un des derniers biographes de Racine, le délicat poète Charles Le Goffic, veut absolument qu'il n'ait pas été amoureux. Je ne sais pas trop pourquoi. Le Goffic croit-il que d'avoir été amoureux, cela diminuerait Racine ? Il me semble au contraire que ce qui détournerait de lui nos sympathies, ce serait l'idée qu'il aurait eu une nature sèche, incapable d'un

sentiment profond. Cette idée risquerait de nous donner une très fausse conception non seulement de Racine, mais de son œuvre.

On n'a que trop de tendances à concevoir Racine comme un personnage solennel, austère, gourmé, comme une espèce de régent de collège composant des tragédies par devoir ou par ambition, pour se concilier les gens graves et un peu ennuyeux. Rien n'est plus inexact. Racine, à vingt-sept ans, était l'être le plus complètement jeune, le plus ardent à la gloire et au plaisir, le plus frémissant de vie et de passion : passionné pour ses belles idoles, qui étaient généralement ses interprètes — ce fut la Champmeslé, après la du Parc, Hermione après Andromaque — passionné pour son art et poète jusqu'aux moelles. C'est pourquoi son œuvre n'a rien de cet aspect scolaire, de cette sévérité un peu rebutante que certains honorables professeurs prêtent gratuitement aux chefs-d'œuvre des maîtres. De même que Racine était un homme plein de naturel et de sensibilité, un homme pareil à nous, avec la simple différence du génie, de même son œuvre est éminemment vraie et vivante, ou, comme on dit aujourd'hui, vécue. On ne m'ôtera pas de l'esprit qu'il y a une connexité entre les deux faits, et que si Racine était resté le petit enfant de chœur très sage que les bonnes gens très bien intentionnés de Port-Royal avaient élevé à la brochette, il eût écrit tout au plus quelques hymnes ou cantiques, bien édifiants et un peu fades, mais ni *Andromaque*, ni *Bajazet*, ni *Phèdre*, ni même *Esther* et *Athalie*, car tout se tient.

A l'époque d'*Esther*, précisément, Mme de Sévigné

voulant peindre d'un mot la fervente piété de Racine, revenu à la religion après *Phèdre*, écrit : « Il aime Dieu comme il aimait ses maîtresses. » En ce qui concerne spécialement Mlle du Parc, on était si bien convaincu qu'il l'aimait, qu'on le soupçonna de l'avoir empoisonnée. Bien entendu, c'est une calomnie, mais significative. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'empoisonner une femme soit la plus grande preuve d'amour qu'on puisse lui donner ; mais enfin, c'en est une. Cela prouve au moins qu'on l'aimait assez pour être capable de jalousie. Nous ferons donc à l'auteur l'application d'un vers de sa *Bérénice* et nous dirons, contrairement à Le Goffic :

Si Racine est jaloux, Racine est amoureux.

D'ailleurs, cette demoiselle Du Parc était, paraît-il, fort séduisante. Il le faut bien pour qu'elle ait causé une rivalité entre les trois plus grands poètes dramatiques de son temps. Il serait curieux de savoir si sa préférence pour Racine s'appuyait sur des raisons littéraires. Je ne connais pas de documents sur ce point. Peut-être à Corneille et à Molière préféra-t-elle Racine tout simplement parce qu'il était le plus jeune. Mlle du Parc ne semble pas avoir été une personne d'humeur morose. Gustave Larroumet, à qui l'on peut s'en rapporter en de telles matières, puisqu'il fut professeur à la Sorbonne et directeur des beaux-arts, raconte qu'elle faisait volontiers au public les honneurs de sa beauté. Elle ne se contentait pas, précise-t-il, de jouer la comédie : elle brillait dans « les danses hautes », c'est-à-dire qu'elle faisait certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses

jambes, par le moyen d'une jupe qui était ouverte des deux côtés. » Cette jupe, ouverte des deux côtés, c'est ce que nous appelons aujourd'hui, si je ne me trompe, la jupe fendue. Si une éminente sociétaire de la Comédie-Française — ce n'est qu'une hypothèse tout à fait invraisemblable — si Mlle Bartet, par exemple, ou Mme Segond-Weber s'était avisée de danser publiquement le tango en jupe fendue, on aurait trouvé cela très risqué, et même assez choquant. Mais la Sorbonne elle-même n'est pas du tout scandalisée et juge l'anecdote charmante lorsqu'il s'agit du siècle de Louis XIV et d'une interprète de Racine.

Il ne semble pas non plus que Mlle du Parc ait été extrêmement imprégnée de littérature. Racine dut lui apprendre mot par mot, lui seriner son rôle d'Andromaque, le lui donner à la becquée. D'ailleurs, grâce aux soins tendres et minutieux du poète, elle le créa avec le plus grand succès.

Pour la pièce même, ce fut un triomphe.

Après ses deux essais de jeunesse, Racine entrait décidément dans la gloire. Il n'avait pas encore tout à fait vingt-huit ans. L'éclatante réussite d'*Andromaque* est constatée par tous les contemporains, y compris son détracteur et parodiste Subligny, qui avoue ceci : « Cuisinier, cocher, palefrenier, laquais, et jusqu'à la porteuse d'eau, il n'y a personne qui n'en veuille discourir. Je pense même que le chien et le chat s'en mêleront, si cela ne finit bientôt. » Et comme une grande dame demande sa femme de chambre, on lui répond que celle-ci est occupée « à faire l'Hermione contre le cocher dont elle est

coiffée ». Vous entendez bien que l'auteur de *la Folle querelle* juge cet engouement pour *Andromaque* tout à fait absurde et ridicule, mais pour pouvoir s'en moquer il est obligé d'en reconnaître l'existence réelle. Depuis la triomphale première, le succès d'*Andromaque* ne s'est jamais démenti. C'est l'une des pièces de Racine le plus souvent représentée. *Phèdre* seule l'a été encore un peu davantage.

Charles Perrault a écrit : « *Andromaque* fit autant de bruit à peu près que le *Cid.* » Le rapprochement est juste et n'a pas cessé de s'imposer. Trente ans ou trente et un ans après le *Cid*, un autre chef-d'œuvre venait rajeunir et renouveler l'art dramatique français. *Le Cid*, *Andromaque*, 1636-1667, ce sont les deux grandes dates climatériques, dont chacune ouvre une période glorieuse pour notre théâtre et marque l'avènement d'une nouvelle forme de la tragédie. Mais pour discerner ce qu'il y avait de nouveau dans cette *Andromaque*, voyons d'abord quel en est le sujet et l'intérêt, et à quelles sources Racine a puisé.

Déjà dans *l'Iliade* Andromaque aux bras blancs — Ἀνδρομάχη λευκώλενος — apparaît comme le type accompli de l'épouse et de la mère. Au VIe chant, Hector, avant de partir pour le combat, fait ses adieux à sa femme et à son fils. Andromaque est agitée des plus sombres pressentiments. Lorsqu'Hector au casque mouvant — κορυθαίολος Ἕκτωρ, — se penche pour embrasser son enfant, le petit Astyanax est effrayé par ce couvre-chef d'airain et ce formidable panache. Le héros se décoiffe donc pour prendre le bébé dans ses bras, et devant ce spectacle, la douce

Andromaque sourit à travers ses larmes — δακρυόεν γελάσασα. Au XXIVe chant, nous retrouvons Andromaque veuve, et exhalant ses plaintes aux funérailles d'Hector, dont Priam est allé redemander le cadavre à son vainqueur Achille. Vous vous souvenez de ces choses merveilleuses et poignantes. Jean Moréas déclarait : « La contemplation de la Seine à Paris et la lecture répétée du XXIVe chant de *l'Iliade* sont ce qui donne le mieux la sensation du sublime, c'est-à-dire de la mesure dans la force. »

Andromaque paraît ensuite dans deux tragédies d'Euripide. Dans *les Troyennes*, où Troie vient d'être prise par les Grecs, nous assistons aux gémissements des femmes de Troie, d'Hécube, de Cassandre, sur le sort qui les attend, et à leurs imprécations contre Hélène, cause de tout le mal. Le héraut Talthybius (héraut, *r. a. u. t.*), annonce qu'Andromaque devient la captive de Pyrrhus ou Néoptolème, fils d'Achille, c'est-à-dire fils du meurtrier d'Hector. Dans les lamentations d'Andromaque, je signale en passant qu'elle prononce cette phrase : « Quiconque a été heureux et tombe dans l'infortune a l'âme tourmentée par les biens dont il a joui. » C'est déjà la fameuse pensée de Dante :

...Nessun maggior dolore...

Après qu'Andromaque a évoqué en pleurant le souvenir de son cher Hector, le sinistre Talthybius vient lui annoncer une nouvelle catastrophe. Les Grecs, endoctrinés par Ulysse, qui craint pour son pays les vengeances futures du fils d'Hector, ont décidé de mettre à mort le petit Astyanax. N'oublions

pas que la guerre de Troie se passait à une époque réputée barbare ; cette barbarie explique que cet enfant soit impitoyablement précipité du haut des tours d'Ilion. Mais nous n'aurions pas cru, il y a dix-sept mois, que des horreurs semblables fussent désormais possibles. Si ces guerriers d'il y a trois ou quatre mille ans tuaient les enfants à l'occasion, on voit du moins qu'en ce qui concerne les femmes, ils se contentaient de les emmener en captivité, mais ne les massacraient pas...

La tragédie d'Euripide intitulée *Andromaque* est l'une des plus caractéristiques de ce dramaturge si original. Elle est remplie de sentences mordantes et amères qu'un Chamfort aurait pu envier, puis de ces traits de caractère ingénument cyniques dont la crudité annonce déjà la fameuse comédie rosse, la comédie à la manière d'Henry Becque et de Georges Ancey. Et qu'on ne dise pas qu'Euripide peignait les mœurs révolues d'une période qui était déjà, de son temps, une espèce d'antiquité. C'est vrai en ce qui concerne les événements, les données de l'action. Pour les sentiments et les caractères, les allusions à son époque sont perpétuelles et évidentes. Et il se trouve que beaucoup de ses traits satiriques porteraient encore aujourd'hui. Cet Euripide est prodigieusement moderne. Mais de son scénario, Racine n'a pas pu garder grand'chose.

Certes l'Andromaque d'Euripide regrette toujours Hector, mais il n'est plus beaucoup question de ce héros défunt. Andromaque a dû subir la loi du vainqueur ; elle a, de Pyrrhus, un autre fils, Molossos ; c'est pour ce Molossos qu'elle tremble, parce qu'Her-

mione, épouse légitime de Pyrrhus, et jalouse d'Andromaque, veut faire périr le fils de sa rivale. Finalement, Pyrrhus est assassiné, à Delphes, par une foule qu'Oreste, cousin et protecteur d'Hermione, a surexcitée par d'habiles calomnies. Andromaque et Molossos sont sauvés par le vieux Pélée, père d'Achille, mais Andromaque devra épouser Helenus, un fils de Priam, qui règne sur le pays des Molosses. Cela fait beaucoup d'unions successives pour une héroïne que nous avons l'habitude de considérer comme le type de la fidélité conjugale.

Dans Virgile, au troisième livre de *l'Enéide*, Enée rencontre, près des rivages de l'Epire, Andromaque mariée à cet Helenus, mais tout occupée du souvenir de son premier époux, de son seul véritable époux, dont elle honore les mânes par des rites funéraires. Elle est bien toujours l'Andromaque d'Hector, — *Hectoris Andromache* — et la mère inconsolable du fils d'Hector, du petit Astyanax qu'Ulysse a fait périr. Elle offre des présents au jeune Ascagne, fils d'Enée, et comme cet enfant est le dernier rejeton des héros troyens, elle voit en lui la dernière image de son Astyanax :

O mihi sola mei super Astyanactis imago !

Racine, dans ses préfaces, déclare s'être inspiré surtout de Virgile. C'est exact, mais il a renchéri. Alors que Virgile gazait le plus possible les histoires de Pyrrhus, de Molossos et d'Helenus — sur lesquelles insistait Euripide — Racine les a radicalement supprimées, et il a bien fait. Les Grecs de l'époque classique — et un peu aussi les Romains —

pouvaient s'intéresser à tous les détails de ces vieilles légendes. Pour le public moderne, il faut en dégager la signification essentielle. Les diverses aventures d'Andromaque ne nous importent plus. Pour nous, elle n'est que le type de la veuve et de la mère, et le coup de génie de Racine a été d'apercevoir toute la beauté dramatique d'un conflit, dans l'âme d'Andromaque, entre sa fidélité au mari défunt et sa sollicitude pour le fils survivant.

Si elle reste fidèle à Hector, le petit Astyanax périt. Elle ne peut sauver son fils qu'à condition de trahir la mémoire de son époux, en lui infligeant l'injure d'un successeur. Telle est l'extrémité où la réduit l'amour de Pyrrhus, que les Grecs pressent de leur livrer Astyanax et qui ne leur opposera un refus peut être dangereux que si Andromaque accepte d'être à lui. En outre, Hermione aime Pyrrhus et a de lui promesse de mariage. Enfin Oreste aime Hermione. Telle est la position de ce problème de mécanique théâtrale.

Les sentiments des divers personnages s'emboîtent pour ainsi dire et dépendent étroitement les uns des autres. Nous disons qu'Oreste aime Hermione, laquelle aime Pyrrhus, lequel aime Andromaque, laquelle n'aime qu'un mort et un enfant. Lorsque Andromaque se montre inflexible avec Pyrrrhus, Pyrrhus est navré et se retourne vers Hermione, qui est ravie et envoie promener Oreste qui, lui, n'étant aimé de personne, n'a plus qu'à s'en aller au diable. Lorsque, au contraire, Andromaque, pour sauver son enfant, rend quelque espoir à Pyrrhus, celui-ci est enchanté et s'empresse de donner son congé à

Hermione, laquelle est exaspérée et se rapproche d'Oreste afin d'en faire l'instrument de sa vengeance.

Et comme Oreste dépend d'Hermione, qui dépend de Pyrrhus, qui dépend d'Andromaque, il en résulte qu'Andromaque tient dans sa main non seulement le sort de Pyrrhus — qui est pour elle un personnage très important, puisqu'il est maître de la vie d'Astyanax — mais encore, par contre-coup, le sort d'Hermione et celui d'Oreste, qui lui sont tous les deux fort indifférents. Tels sont les entre-croisements, les enchevêtrements inextricables du mystérieux canevas où se trament nos destinées. D'ailleurs ces répercussions peuvent aussi être tournées au comique, et Picard, l'auteur de *la Petite ville*, a brodé quelques facéties sur ce thème dans une petite comédie intitulée *les Ricochets de l'amour*. La matière humaine est toujours la même. Entre un vaudeville et une tragédie, la différence n'est que dans la façon de prendre les choses et de les exprimer, c'est-à-dire dans les caractères et dans le style.

Le caractère d'Andromaque est une des créations les plus délicieuses et les plus touchantes du génie de Racine. Il n'y a rien que de parfaitement noble et de parfaitement pur dans cette adorable figure de femme. Comment n'être pas ému de pitié devant tant de malheurs et tant d'angoisses? Comment ne pas s'émerveiller de tant de réserve, de pudeur, de vaillance à défendre les seuls biens qui lui restent? Vous savez peut-être qu'une grande discussion s'est élevée naguère au sujet de ce qu'on a appelé la « coquetterie vertueuse » d'Andromaque. Le mot est de Geoffroy, qui fut critique dramatique au *Journal*

des Débats sous le premier Empire. Il a été repris par Nisard, par Sarcey, un peu par tout le monde. La mot offensa pourtant la délicatesse de certaines personnes, notamment de Mlle Hadamard, qui joua le rôle d'Andromaque à l'Odéon, puis à la Comédie-Française, il y a une vingtaine d'années. Ces personnes délicates estimèrent qu'il était impossible qu'une veuve aussi affligée eût la moindre coquetterie, surtout avec ce Pyrrhus, fils d'Achille, c'est-à-dire fils du meurtrier d'Hector. Mais d'abord c'est là ce qui fait précisément la force dramatique de la situation, et ensuite, bien loin d'être diminuée à nos yeux par la cruelle nécessité où elle est d'amadouer Pyrrhus, Andromaque ne nous en paraît que plus touchante et plus admirable. Certainement elle tâche de ne pas le décourager, de ne pas le pousser à des actes funestes. Et lorsqu'il n'y a plus d'autre ressource, elle consent à l'épouser, mais elle a résolu de se tuer aussitôt après la cérémonie, par laquelle Pyrrhus se trouvera engagé d'honneur à servir désormais de père à l'orphelin. Il est magnifique que cette créature faible et gémissante trouve en elle-même assez d'énergie, assez de présence d'esprit, pour lutter avec tous les moyens dont elle dispose et pour protéger la vie de son fils. L'Andromaque de Racine est bien le modèle de ces femmes françaises parées de toutes les grâces et dignes de tous les respects, qui ne perdent jamais la tête dans la détresse et qui, restées seules au foyer, savent, sans jamais compromettre leur dignité, faire œuvre utile, ne négliger aucune chance de salut, et sauvegarder des intérêts sacrés.

Hermione fait avec Andromaque un vigoureux

contraste. Hermione n'est que passion et jalousie. Elle est violente, déchaînée, frénétique. C'est une furie. Elle pousse l'égoïsme de l'amour aux derniers excès. Elle est féroce. Elle avoue elle-même que son amour ressemble beaucoup à la haine.

Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr !...
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais !...

Avec Andromaque, elle se conduit d'une manière vraiment abominable, que sa légitime jalousie ne suffit pas à excuser. Elle avoue tranquillement qu'elle a trempé dans des machinations contre la vie d'Astyanax, qu'elle a excité les Grecs à réclamer de Pyrrhus l'exécution de ce pauvre petit. Elle en convient, elle s'en vante...

J'ai déjà sur le fils attiré leur colère....

Ce n'est pourtant pas la faute d'Astyanax si Pyrrhus est amoureux de sa mère. Avec Oreste, qui l'adore si follement, Hermione est tout à fait odieuse. Elle qui souffre tant de n'être point aimée de Pyrrhus, elle est encore bien plus impitoyable avec Oreste que Pyrrhus avec elle. Les souffrances d'Oreste, dont elle est la cause, lui sont bien égales, et elle ne permet même pas à sa confidente de lui en parler :

N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs ?

C'est-à-dire, plus familièrement : « Il m'ennuie, en voilà assez ! » Quand elle est avec lui, elle ne l'épargne pas. Elle le bafoue ouvertement. Elle ne daigne faire cas de lui que lorsqu'il s'agit de se venger

de Pyrrhus qui, décidément, va épouser Andromaque. Alors, non seulement elle presse Oreste de tuer Pyrrhus, non seulement elle est assoiffée de sang, mais elle y met des raffinements : il ne lui suffit pas que Pyrrhus meure, elle veut encore qu'il sache bien que c'est elle qui le fait poignarder. Certainement elle est atroce. Par comparaison lady Macbeth est plus douce.

Pourvu que le roi Duncan périsse, lady Macbeth est contente, il ne lui en faut pas davantage. Comment donc se fait-il que lady Macbeth ait, malgré tout, plus mauvaise réputation qu'Hermione? C'est que lady Macbeth assassine par ambition, et l'ambition est une passion très décriée, tandis qu'Hermione assassine par amour, et l'amour a une bien meilleure presse. Le jury de la Seine aurait peut-être condamné lady Macbeth : ce n'est pas absolument sûr, mais c'est possible. Il eût certainement acquitté Hermione, comme il acquitte toutes les personnes coupables de crimes passionnels. Nous avons tous d'extrêmes indulgences pour les crimes que détermine l'amour, sans doute parce que l'amour est une si belle chose qu'il vaut la peine de l'accepter avec toutes ses conséquences.

Racine a été le grand peintre de l'amour, du grand amour, de l'amour-passion, dont Stendhal a donné de si justes descriptions et de si pénétrantes analyses. C'est ce qui explique que les femmes ont les premiers rôles et une place prépondérante dans son théâtre, comme dans celui de M. Georges de Porto-Riche. Hermione appartient avec Roxane, Eriphyle et Phèdre, au groupe des amantes tragiques, effrayantes, qui semblent avoir l'enfer dans les veines. Stendhal

a fait, à propos de Roxane, dans son livre de *l'Amour*, une remarque qui s'applique également à Hermione. Il dit que chez les femmes la jalousie doit être un mal encore plus abominable que chez les hommes, d'abord parce que la femme a moins de distractions et que son amour est plus réellement tout pour elle, ensuite parce qu'elle se sent avilie par la jalousie et qu'elle a l'air de courir après un homme. Il paraît qu'il est plus humiliant pour une femme d'être dédaignée par un homme que pour un homme d'être rebuté par une femme. Je ne sais pas si c'est très logique, mais la logique n'est pas ce qui règle l'amour.

Pyrrhus, lui, est un peu comique, comme tout homme entre deux femmes, ou entre deux selles. C'est évidemment un rôle un peu sacrifié. Quant à Oreste, on a remarqué non sans apparence de raison qu'il était l'ancêtre des héros romantiques, en proie à la fatalité, maudits ou qui se croient maudits par le Destin. Oreste a d'assez bonnes raisons pour s'insurger contre le Ciel. Pourtant dans *l'Andromaque* de Racine, il n'a pas encore trucidé sa mère Clytemnestre ; il ne paraît même pas être informé de l'assassinat de son père Agamemnon par ladite Clytemnestre et son complice Egisthe. Le seul désagrément subi par Oreste, dans la tragédie de Racine, c'est de ne pas obtenir Hermione ; ce n'est peut-être pas absolument une catastrophe. Les fureurs d'Oreste sont comme une allusion à tout ce que nous savons des calamités qui fondront sur lui dans l'avenir. C'est presque déjà un exemple de cette poésie symboliste dont l'un des principes est de ne pas tenir compte de la chronologie, de ne pas accepter le temps,

la durée, comme une réalité, en dépit de M. Bergson, et de considérer les choses, avec Spinoza, sous un aspect d'éternité, *sub specie æternitatis*. Il y a des affinités certaines entre la poésie classique et la poésie symboliste. Je ne prétends point d'ailleurs qu'elles aillent jusqu'à l'identité. Et je ne m'amuserai pas à comparer Racine à Verlaine ou à Mallarmé.

Quant à la comparaison traditionnelle entre Corneille et Racine, elle est inévitable, et il n'y aurait, d'ailleurs, aucun profit à l'éviter, car elle est des plus instructives, et bien qu'elle ait été cent fois faite et refaite par tous les commentateurs, il n'est peut-être pas impossible d'en tirer quelques lumières nouvelles.

Je crois que nous autres, spectateurs du XXe siècle, si nous ne tenons compte que de nos impressions directes, si nous faisons abstraction de ce que nous avons lu et de ce qu'on nous a enseigné, nous remarquerons d'abord, en toute bonne foi, les ressemblances qui existent entre ces deux grands hommes et nous leur trouverons avant tout un véritable air de famille. Ce n'est pas absolument une illusion, et il est certain qu'une tragédie de Racine ressemble plus à une tragédie de Corneille qu'à une tragédie de Sophocle ou à un drame de Shakespeare ou de Calderon. Cependant les gens du XVIIe siècle ont été surtout frappés, au contraire, des différences qui séparent nos deux grands tragiques. Rien de plus naturel. C'est une question d'optique ; c'est un effet des distances. Nous voyons Corneille et Racine déjà d'un peu loin ; leurs contemporains les voyaient de près et vivaient pour ainsi dire dans leur intimité. Au surplus, ces différences ne sont pas contestables ;

mais il reste à savoir si elles ne se résolvent pas souvent dans une unité supérieure, méconnue par nombre de critiques qui ont accepté un peu facilement la tradition établie.

Dès les premiers triomphes de Racine, les partisans de Corneille, Saint-Evremond, Condé, Mme de Sévigné, énoncèrent tout de suite cette objection que le jeune poète n'avait pas la grandeur de son devancier, qu'il baissait la tragédie de plusieurs tons, qu'il la mettait au niveau des êtres ordinaires et des actions communes. C'est l'opinion qu'a résumée La Bruyère dans la célèbre formule : « Corneille peint les hommes comme ils devraient être, Racine les peint tels qu'ils sont. » Je n'y contredirai point. Encore ne faut-il pas oublier, d'une part, que ces orages du cœur, dont Racine a fait le ressort habituel de ses tragédies, ne sont pas tellement plus fréquents dans la vie que les traits de magnanimité comme ceux des héros de Corneille, et Balzac a pu dire qu'un grand amour était presque aussi rare qu'un grand génie ; d'autre part, que cette fameuse vérité de Racine, qui peut rappeler à certains égards celle des faits-divers, s'en distingue toujours par un élément essentiel qui est la poésie, c'est-à-dire la splendeur de la vision, l'éclat du style, la musique du vers, en un mot la beauté, par où l'art de Racine ne s'élève pas moins que celui de Corneille au-dessus de la réalité vulgaire et du réalisme qui se borne à la copier. Brunetière a négligé ce point capital, lorsqu'il a soutenu ce paradoxe que les drames bourgeois et, d'ailleurs, fort estimables de Paul Hervieu étaient des tragédies. Corneille et Racine planent avec Eschyle, Sophocle,

Euripide, Shakespeare, dans le même empyrée bien inaccessible à Paul Hervieu, s'il est vrai que la poésie existe et que la tragédie soit avant tout un poème.

Une autre différence a été indiquée aussi, mais discrètement, par La Bruyère, puis exagérée jusqu'à l'absurde par Nisard, Brunetière et consorts. La Bruyère avait noté que Corneille aimait à « charger la scène d'événements dont il est presque toujours sorti avec succès », tandis que Racine, qui lui-même s'en est fait gloire, préférait « la netteté et la simplicité de l'action ». Dans cette mesure, c'est parfaitement exact. Mais là dessus arrivent nos universitaires, qui dogmatisent éperdument sur ce thème. Corneille, disent-ils, subordonne les caractères aux situations, et Racine subordonne les situations aux caractères ; d'où il suit, d'après eux, que Racine possède sur Corneille une supériorité écrasante. « Si jamais il y a eu progrès dans l'histoire d'un genre, progrès visible et progrès tangible, assurément, c'est de Corneille à Racine ou de *Rodogune* à *Andromaque*. » Ainsi s'exprime Brunetière avec son assurance intrépide. Or, on peut préférer Racine à Corneille, mais il serait difficile de fonder cette prédilection sur une raison plus arbitraire et plus fausse.

D'abord, ce dogme de la subordination des situations aux caractères est une simple fantaisie de régent de collège ; elle ne repose sur rien ; elle est contredite par les faits les plus évidents. Est-ce que, par hasard, *Œdipe roi* et *Hamlet* ne seraient pas des chefs-d'œuvre? Or, les caractères sont terriblement subordonnés aux situations dans le chef-d'œuvre de Sophocle et dans celui de Shakespeare. Le grand

Athénien et le grand Anglais ont précisément voulu nous offrir l'effroyable spectacle de l'homme en proie aux aveugles caprices du sort. Il n'y a rien de plus vrai, ni de plus tragique. D'ailleurs, le système contraire n'est ni moins tragique, ni moins vrai. L'erreur des Nisard et des Brunetière est de ne pas voir que les deux procédés dramatiques sont également légitimes, parce qu'ils représentent deux philosophies également vraisemblables. Pour les Français du XVIIe siècle, le monde extérieur comptait peu ; l'homme était avant tout une âme, un esprit capable de résister aux pressions du dehors et de faire sa destinée. C'est une conception très belle et très salutaire ; c'est ce que Fouillée appellera une idée-force. Mais, enfin, elle n'est pas à la portée de toutes les créatures, souvent passives, débiles, impuissantes à lutter contre des épreuves trop rudes ou contre des catastrophes infailliblement mortelles.

En ce qui touche Corneille et Racine, contrairement à ce qu'avancent Nisard et Brunetière, ils se comportent sur cet article sensiblement de la même façon. Les intrigues de Corneille sont plus complexes, c'est entendu ; mais elles sont très-souvent dirigées par les caractères des personnages. N'est-ce point l'orgueil injurieux et vindicatif du comte de Gormas, combiné avec l'amour de Rodrigue et de Chimène, qui déclenche toute l'action du *Cid* ? La foi brûlante, agressive et communicative de Polyeucte n'est-elle point ce qui triomphe de son amour pour Pauline et ce qui finit par conquérir Pauline elle-même ? Si, en parlant de subordination, l'on veut seulement désigner la place prépondérante occupée dans la pièce

par l'un ou l'autre élément, il faut répondre que l'intrigue tient peut-être trop de place dans les pièces secondaires de Corneille, mais qu'elle n'en tient pas beaucoup plus dans ses chefs-d'œuvre que dans ceux de Racine.

Si l'on entendait aller plus loin et soutenir que la psychologie même dépend de l'intrigue chez Corneille, la méprise serait encore plus manifeste. Même lorsque les événements se déroulent et se compliquent malgré eux, les personnages de Corneille ne s'y subordonnent point et ne se laissent pas plus dominer que ceux de Racine par les contingences. Ce sont les héros de la volonté : ceux de Racine sont les héros de la passion. Ce seraient plutôt ces derniers que l'on pourrait soupçonner *a priori* de faiblesse, de plasticité, de docilité aux influences adventices. D'ailleurs, il n'en est rien. Ils sont mus par leurs passions, mais ce déterminisme reste tout intérieur et laisse l'individu dans la même fière indépendance à l'égard des choses fortuites. Les ressemblances l'emportent donc ici sur les différences : Corneille et Racine sont proches parents, bien que chacun d'eux ait son originalité très accentuée.

Il en va de même, et pour les mêmes raisons, quant à la question de la vérité historique ou, comme nous dirions aujourd'hui, de la couleur locale. Corneille s'attribuait l'avantage sur ce point. Il était dupe d'une illusion. Ses Huns ou ses Parthes ne sont pas plus pittoresques que les Turcs de Racine. La couleur locale est une invention moderne. Elle est à la fois un fatalisme et un relativisme. Elle suppose que les milieux façonnent les êtres comme une argile, et que,

par conséquent, les hommes sont très divers selon les époques et les latitudes. Mais la conception du XVIIe siècle, que Corneille et Racine ont pareillement adoptée, nie l'influence des milieux comme celle des événements. Étant raisonnable, autonome et roi de la création, l'homme est toujours et partout identique à lui-même.

Taine n'a voulu voir dans Racine que la peinture des mœurs de Versailles : c'est une autre erreur. Au surplus, ces gens de cour n'étaient pas les simples « poupées » que Taine nous décrit : la politesse et le raffinement extrêmes qui régnaient à Versailles voulaient qu'on s'y imposât une forte discipline, qui est une preuve d'énergie. Brunetière se moque lorsque, voulant défendre Racine contre Taine, il nous raconte que ces gentilshommes si polis « reculaient d'étonnement et d'indignation quand, tout à coup, dans *Andromaque* ou dans *Bajazet*, ils voyaient la passion se déchaîner avec cette violence, l'amour s'exalter jusqu'au crime, et tout ce sang apparaître sous ces fleurs. » Ces marquis brodés et ces belles dames étaient bel et bien capables de passions violentes et au besoin criminelles ; a-t-on oublié l'affaire des poisons ? Racine n'a pas vécu en un temps où ses plus pathétiques dénouements dussent paraître invraisemblables. Il a mis dans ses ouvrages ce vernis de savoir-vivre et de bien-dire dont il trouvait des modèles à la cour. Mais voilà tout, et ce n'est là que le superficiel et l'accessoire.

Lorsqu'on regarde au fond même de ses tragédies, on doit conclure que s'il n'a pas peint en effet des Grecs, des Romains ni des Turcs — en quoi Taine a

raison — Racine n'a pas peint davantage des courtisans de Louis XIV. Il a peint des hommes. Son art, le plus épuré qui soit, le plus intellectuel, le plus affranchi de tout élément empirique et le plus purement humain, a vraiment atteint à cette universalité qui est le principe essentiel de l'idéal classique et de l'esprit français.

MOLIÈRE

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

PAR FR. FUNCK-BRENTANO

En sa célèbre Vie de Molière, Jean-Léonor Le Gallois, seigneur de Grimarest s'exprime ainsi :

« *Le Bourgeois gentilhomme* fut joué pour la première fois à Chambord, au mois d'octobre 1670 — le 13 octobre exactement. Jamais pièce n'a été plus malheureusement reçue que celle-là et aucune de celles de Molière ne lui a donné tant de déplaisir. Le roi ne lui en a pas dit un mot à son souper et tous les courtisans la mettaient en morceaux... » « Il se passa cinq jours, poursuit Grimarest, avant que l'on représentât cette pièce pour la seconde fois, et pendant ces cinq jours, Molière tout mortifié se tint caché dans sa chambre... »

De cette solitude, Jules Lemaître a tracé le tableau[1] :

« A Chambord, écrit-il, dans sa chambre mansardée, sous les toits, Molière, assis dans un fauteuil, une couverture sur les genoux, trouvait les heures longues. On était en octobre et il faisait froid. Les bois de

1. Le texte qui suit est abrégé.

Chambord étaient d'une grande tristesse sous le ciel bas, et le vent d'automne pleurait sur les toitures...

« Molière avait passé beaucoup de temps à se faire habiller ; puis il n'avait pas voulu descendre pour manger à la table des comédiens et s'était fait apporter dans sa chambre une tasse de lait.

« Sa vieille amie, Mlle de Brie, qui dans *le Bourgeois gentilhomme* jouait le rôle de Dorimène, entra chez lui.

« — Ah ! dit-il, ma pauvre Catherine, que c'est bien à vous !... Mais pourquoi ma femme ne vient-elle pas me voir ?

« — Parce qu'elle vous en veut.

« — Pourquoi ?

« — Parce que, dans la pièce, vous faites dire par Covielle qu'elle a de petits yeux et une grande bouche.

« — Mais elle l'avait admis à cause des commentaires obligeants de Cléonte.

« — Eh bien donc, elle ne l'admet plus.

« — C'est évidemment de ma faute : il fallait réussir. Mais, dis-moi, Catherine : qu'est-ce qui leur a déplu dans cette malheureuse comédie ? Le rôle du gentilhomme aigrefin et ruffian ?... Mais ils sont presque tous comme cela. Tu les connais. Les autres fois le roi était ravi que je leur dise leurs vérités... Cette fois, le roi se tait. Qu'est-ce qui lui a déplu, à lui ?... Lui, pour qui j'ai fait tant de choses que je n'aurais pas dû... Ce roi, si caressant quand il veut, si dur au fond... Mais, dis-moi, Catherine, que fait ma femme ?

« Mlle de Brie ne répondait pas.

« Molière cacha son visage dans ses mains et Catherine de Brie devina qu'il pleurait.

« — Allons ! dit-elle, c'est ridicule de pleurer, vous dont le métier est de faire rire.

« — Oui ! faire rire en recevant des coups de bâton et des coups de pied !... Affreux métier ! et je l'ai choisi par amour de la gloire !... Le dernier des goujats est en droit de nous siffler ! Le monde nous méprise. Incommodés ou non, il faut être prêts à marcher au premier ordre et à donner du plaisir quand nous sommes souvent accablés de chagrin... »

« —Vois-tu, poursuivait Molière, je n'ai jamais été heureux !... J'ai perdu ma mère à onze ans, puis j'ai eu une marâtre... Mon bonhomme de père m'a fait donner une éducation de gentilhomme ! Cela m'a bien servi !... Je n'en ai trouvé que plus dures les misères et les humiliations de ces douze ans de vagabondage à travers la province...

« — Bah ! dit Catherine, on était jeune !

« — Et puis est venu mon atroce mariage...

« — Il a commencé par être délicieux, Jean-Baptiste.

« — Tu crois? Je ne m'en souviens pas.

« Il se tut un instant ; puis il reprit :

« — Si encore j'avais la santé ! mais je suis continuellement malade et je ne vis plus que de laitage... Et pourtant je tiens à la vie... à ma cruelle vie... Va, Catherine, la peur de la mort et l'amour physique... c'est le fond de notre affaire.

« — Ne dis pas cela, Jean-Baptiste... ; mais il fit un geste de désolation.

« A ce moment le jeune Baron entra dans la chambre :

« — Eh bien, dit Molière, quelles nouvelles?

« — Excellentes, monsieur, le roi a parlé enfin.

« — Et qu'a-t-il dit ?

« — Il a dit que vous n'aviez rien fait qui l'eût tant diverti que *le Bourgeois gentilhomme*.

« — Mais pourquoi ne l'a-t-il pas dit plus tôt ?

— Peut-être pour jouir de l'embarras et de l'incertitude des courtisans ; mais il vient d'ordonner que l'on rejoue la pièce ce soir.

« — Ah ! mon enfant, tu me sauves la vie ! dit Molière. »

Il était debout et paraissait radieux.

C'est en effet le portrait de sa femme, Armande Béjart, que Molière a dessiné dans *le Bourgeois gentilhomme*, sous les traits de Lucile, fille de M. Jourdain. Nous avons sur ce point plusieurs témoignages précis et concordants.

Aussi bien est-ce Armande qui créa le rôle.

Et non seulement Molière y a fait le portrait de sa femme, mais une fois de plus il y a dévoilé les angoisses de son cœur ; car c'est lui-même qui parle, et avec une poignante sincérité, par la bouche de Covielle, le valet de comédie et tout à la fois, par celle de son jeune maître Cléonte :

COVIELLE

Voilà une belle mijaurée, une pimpesouée [1] bien bâtie pour vous donner tant d'amour ! Je ne lui vois rien que de très médiocre et vous trouverez cent personnes qui seront plus dignes de vous. Premièrement elle a les yeux petits...

CLÉONTE

Cela est vrai : elle a les yeux petits ; mais elle les a pleins

1. Pimpesouée : femme qui montre des prétentions, avec de petites manières affétées et ridicules.

de feux, les plus brillants, les plus perçants du monde, les plus touchants qu'on puisse voir.

COVIELLE

Elle a la bouche grande.

CLÉONTE

Oui, mais on y voit des grâces qu'on ne voit pas aux autres bouches ; et cette bouche, en la voyant, inspire des désirs, est la plus attrayante, la plus amoureuse du monde.

COVIELLE

Pour sa taille, elle n'est pas grande.

CLÉONTE

Non ; mais elle est aisée et bien prise.

COVIELLE

Elle affecte une nonchalance dans son parler, dans ses actions...

CLÉONTE

Il est vrai ; mais elle a grâce à tout cela, et ses manières sont engageantes, ont je ne sais quel charme à s'insinuer dans les cœurs.

COVIELLE

Pour de l'esprit...

CLÉONTE

Ah ! elle en a, Covielle, du plus fin, du plus délicat.

COVIELLE

Sa conversation...

CLÉONTE

Sa conversation est charmante.

COVIELLE

Mais enfin elle est capricieuse autant que personne du monde.

CLÉONTE

Oui, elle est capricieuse, j'en demeure d'accord ; mais tout sied bien aux belles, on souffre tout des belles...

Et Covielle de conclure... avec Molière : « Puisque cela va comme cela, je vois bien que vous avez envie de l'aimer toujours... »

(*Bourgeois gentilhomme*, acte III, s. IX).

Dans un de ses romans, *l'Etape*, Paul Bourget fait remarquer qu'en étudiant la poésie des anciens Grecs, depuis leurs épopées jusqu'à leurs pièces de théâtre, on y voit les flots bleus de la Méditerranée pénétrer et s'insinuer dans les moindres recoins, comme dans les criques et les anfractuosités, les mille et mille calangues de la mer Egée.

De même, dans l'œuvre de Molière on voit pénétrer et sourdre en tous lieux les rêves, les soucis ou les angoisses de son cœur.

Maurice Donnay l'a si bien dit en une des plus belles scènes de son *Ménage de Molière* :

MADELEINE BÉJART

Vous avez maintenant cette étrange manie
De transporter sur la scène vos différends
Avec Armande. Alors, un tas d'indifférents
Vont donc connaître vos querelles de ménage,
Que vous êtes jaloux, qu'Armande n'est pas sage,
Ce n'est pas vrai d'abord ; mais quand ce le serait,
Raison de plus, je crois, que vous soyez discret.

Non ! vous avez besoin que tout le monde sache
Ce qu'ordinairement avec grand soin l'on cache.
C'est curieux vraiment... Personne n'a le droit
De vous en empêcher, mais ce n'est pas adroit.

MOLIÈRE

Oui, la même raison parle par votre bouche ;
Mais, quand j'écris avec une plume farouche
Cela me fait du bien et délivre mon cœur.
Possible que je sois un maladroit auteur !
La pièce que je fais, il faut que je la fasse ;
Quelque démon m'y pousse et me met face à face
Avec moi-même ! avec ma toute passion !
Cela soulage...

Et maintenant, Mesdames, Messieurs, vous voyez quel intérêt prend à nos yeux cette scène, peu importante en apparence, cette scène IX de l'acte III du *Bourgeois gentilhomme*; dont j'avais l'honneur de vous lire un fragment et qui, dans un instant sera, répétée devant vous avec un talent que je n'ai pas.

Dans Molière tout est vrai. Les types mêmes et les scènes, qui pourraient nous paraître du domaine de la fantaisie, ont été tirés par lui de la réalité. « Il y en a, dit un de ses rivaux, qui ne vont point sans leurs mains ; mais on peut dire de lui — de Molière — qu'il ne va pas sans ses yeux et ses oreilles. » Puis il introduisait toutes vives dans son œuvre les scènes qu'il avait observées.

N'est-ce pas à M. Jourdain, l'honnête marchand de drap, que Molière pensait quand il était surpris dans une boutique par son ennemi Donneau de Visé.

Donneau de Visé était homme d'esprit, rédacteur du *Mercure*. Il mit Molière en scène sous le nom

d'Élomire — l'anagramme de Molière — dans sa comédie de *Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes ou la critique de la critique*. Sous couleur de satiriser son adversaire, Donneau de Visé le dépeint ainsi :

« Je suis descendu, dit dans la pièce un marchand de la rue Saint-Denis, Élomire, c'est-à-dire Molière, n'a pas dit une seule parole. Je l'ai trouvé appuyé sur ma boutique dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles ; il paraissait attentif à leur discours et il semblait, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardait jusques au fond de leurs âmes pour y lire ce qu'elles ne disaient pas.

Voilà l'auteur du *Bourgeois gentilhomme*, voilà Molière pris en flagrant délit, Molière, « l'homme aux yeux profonds qui allaient si avant dans la réalité », tel que le définit Barbey d'Aurévilly. Aussi bien n'est-ce pas la satire du grand comique que Donneau de Visé a faite par ces lignes, où il croyait le tourner en ridicule, c'est son bel éloge, où nous sommes heureux de le retrouver tout entier, et d'autant plus précieux pour nous qu'il a été tracé par la plume d'un adversaire.

Il est un autre personnage de la comédie du *Bourgeois gentilhomme* sur lequel je voudrais encore attirer votre attention, c'est celui du jeune seigneur aigrefin et ruffian, dont parle Jules Lemaître, celui que Molière a appelé Dorante, un comte authentique assure le programme, gentilhomme de bonne souche et qui fréquente à la Cour.

« Dorante, observe un critique d'aujourd'hui,

Dorante, ce seigneur qui dit à Jourdain « mon ami » et lui fait croire qu'il a parlé de lui au roi pour lui soutirer de l'argent, Dorante qui ne craint pas d'offrir à M. Jourdain une honteuse complaisance et, sous prétexte de servir d'intermédiaire à ses amours, passe à sa propre maîtresse les cadeaux que notre nigaud croit faire pour lui-même, parasite, escroc, proxénète : il est vicieux et méprisable... »

Évidemment nous avons mille raisons de partager cette manière de voir ; aussi sommes-nous surpris du rôle si honorable que Molière fait jouer à ce gentilhomme sur la fin de sa comédie. Et voici Jean-Jacques Rousseau qui fait de Dorante l'honnête homme de la pièce dans sa fameuse lettre sur les spectacles adressée à d'Alembert. « Dans *le Bourgeois gentilhomme*, écrit-il, Dorante n'est-il pas l'honnête homme? n'a-t-il pas pour lui tout l'intérêt? et le public n'applaudit-il pas à tous les tours qu'il fait à M. Jourdain? »

On a protesté contre ces lignes de Rousseau, on les a traitées de paradoxe, c'est que l'on a mesuré la société du XVIIe siècle à l'aune d'aujourd'hui.

Songez à Porthos, dans *les Trois Mousquetaires*, à Porthos qui se fait si bravement entretenir par la veuve d'un président au Parlement, une dame d'âge mûr et d'un embonpoint plus que rondelet ! Loin de le présenter comme un personnage méprisable, Dumas fait de lui une manière de héros.

C'est qu'il connaissait à fond son XVIIe siècle et ces nobliaux besoigneux qu'il remettait si magnifiquement en lumière.

Les gens de Cour, pour lesquels Molière avait écrit

sa pièce, trouvaient fort bon qu'un des leurs dupât plaisamment un bourgeois enrichi dans le négoce, et qui représentait à leurs yeux une façon d'usurier.

Écoutez cette page de l'Italien Primi Visconti qui vient à la cour de France sous Louis XIV et, dans la société qu'il décrit, placez le comte Dorante du *Bourgeois gentilhomme*, vous verrez comme il s'y trouvera bien chez lui :

« Je voudrais que vous vissiez la Cour, dit Visconti : c'est une vraie confusion d'hommes et de femmes, un mélange de gens et un bruissement perpétuel... Tout le monde veut de l'argent, souvent ils se trompent entre eux... Il n'y a pas de pays plus turbulent. Il n'y a ni maison, ni bien, ni famille, ni honneurs qui soient durables. A part les ministres et quelques bourgeois en ville, les autres mangent un peu partout : toujours en mouvement comme des bohémiens. Il y a à Paris plus de 20 000 gentilshommes — style Dorante — qui n'ont pas un sou et qui subsistent pourtant par le jeu et les femmes et qui vivent d'industrie. Aujourd'hui ils vont à pied et le lendemain en carrosse. Pour des jeunes gens insouciants, c'est d'ailleurs un beau pays. »

Aussi ne nous étonnons pas si Dorante, désireux d'offrir une galanterie à la femme qu'il aime, à Dorimène, lui persuade tout naturellement que la fête sera donnée dans la maison de M. Jourdain. Cet emprunt qui, de nos jours, heurterait toute vraisemblance, allait de soi sous le grand roi.

Maurice Donnay fait parler très justement le Chevalier dans *le Ménage de Molière* :

Le Chevalier, montrant le château de Versailles :

... Ces bicoques-là n'ont jamais été faites
Pour loger tant de gens. Certains réduits fort noirs,
Des petits endroits à mettre des arrosoirs
Et des rateaux, voilà ce qu'on nous offre en guise
D'appartements. On m'a dit que Messieurs de Guise
Et d'Elbeuf sont outrés. Enfin je dormirai
Dans quelque vestibule ou sur quelque degré...

(*Le Ménage de Molière*, acte II, tableau 1, sc. II).

Je pourrais, multipliant les exemples, continuer à vous montrer de la sorte comment, dans *le Bourgeois gentilhomme* — comme aussi bien dans les autres comédies de Molière — traits de mœurs et traits de caractère sont directement reproduits des tableaux contemporains ; mais je ne veux pas retenir trop longtemps votre attention et je dois encore vous parler de la cérémonie turque et du ballet.

Au mois de juillet 1669, dans la leste chronique qu'il rimait pour une noble princesse, La Fontaine lui mandait entre autres nouvelles :

Nous attendons du Grand Seigneur
Un bel et bon ambassadeur :
Il vient avec grande cohorte ;
Le nôtre est flatté par la Porte.
Tout ceci la paix nous promet
Entre Saint-Marc et Mahomet.

ce qui veut dire entre Venise et le Grand Turc, entre la France et le Sultan. Comme M. Jourdain de la prose, dit Albert Vandal, le bon La Fontaine faisait ici de la diplomatie sans le savoir. L'énergique intervention des Français, aussi bien à la bataille du Saint-Gothard, en Hongrie, qu'au siège de Candie soutenu par les Vénitiens, en avait imposé aux

Turcs; et, dans la vue de nouer des relations meilleures, Mohammed IV se décidait à faire les premiers pas.

Depuis bien des années on n'avait plus vu en France d'ambassade ottomane. L'arrivée du Turc devait faire sensation.

Suleiman-aga, envoyé de la Sublime Porte, débarqua à Toulon le 4 août 1669, avec une suite de vingt personnes. C'était dans son pays un personnage secondaire. Il avait été tout d'abord bostandjis, c'est-à-dire jardinier du sérail. Les bostandjis plantaient des choux et chassaient à coups de pierre les badauds attardés sur la rive du Bosphore quand la sultane Validé y allait goûter le frais. Puis il s'était élevé jusqu'à une charge de cour qui lui avait donné le titre de *muteferraca*, nous dirions de gentilhomme.

« Vrai type d'Oriental, dit Albert Vandal : visage long et maigre, teint olivâtre, yeux ardents, barbe noire, corps sec et nerveux ; au moral, un fanatisme farouche, un orgueil emporté ; un mépris absolu des infidèles. A ses yeux tous les Français n'étaient que des chiens de chrétiens. »

Il n'accorda aucune attention aux prévenances ni aux honneurs dont il fut accablé dès son arrivée à Marseille. Comme les échevins de la ville s'étaient portés à sa rencontre pour lui souhaiter la bienvenue, il prétendit entendre leur harangue sans descendre de cheval. Tel un baron vêtu de fer au Moyen Age, vis-à-vis de ses vassaux. Et il arriva ainsi à Paris, affectant partout une « gravité insolente », disait les documents du temps.

Alors se posa une grave question : comment organiser sa réception.

Car si l'étiquette était rigoureuse et formaliste à la cour de Constantinople, elle ne l'était pas moins à la cour du roi Soleil. Il s'agissait d'éviter tout ce qui pourrait donner à Mohammed IV, par la voie de son ambassadeur, un air de supériorité.

« On prit le parti, dit Albert Vandal, d'appliquer exactement au Muteferraca le traitement que nos envoyés recevaient du grand vizir et cette préoccupation allait inspirer aux ministres de Louis XIV la plus extraordinaire fantaisie. »

A la maison de Suresnes où demeurait Hugue de Lionne, secrétaire d'État pour les affaires étrangères, on disposa tout pour un cérémonial, qui allait reproduire trait pour trait celui des Turcs, et qui a pour nous d'autant plus d'intérêt que cette bouffonnerie diplomatique va être l'origine immédiate de la comédie et de la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*. Hugue de Lionne joua le rôle du grand vizir, et l'intendant de sa maison, M. de Rives, se vit attribuer le rôle correspondant du *Kiaya-bey*. Le reste à l'avenant.

On commença par faire attendre Suleiman-aga, pendant huit heures dans une antichambre : c'était en effet le temps pendant lequel nos ambassadeurs devaient se morfondre dans les appartements du grand vizir, avant d'être introduits en sa présence.

Quand il lui fut permis d'entrer, Suleiman trouva Hugue de Lionne accroupi à la turque dans le fond d'un lit de repos tendu de drap d'or, appuyé sur des coussins de brocart d'or : le sol était tendu de tapis persans. On imagine les autres détails. Un drogman grec servit de truchman. Quant aux spectateurs de

cette comédie orientale : seigneurs et dames de la Cour, ils étaient groupés dans une galerie voisine d'où ils contemplèrent la cérémonie par une baie vitrée. Le tout se passa à l'orientale : on apporta du café, des sorbets, le service se fit à la turque, des parfums brûlaient dans des cassolettes. Mais le mutaferraca ne se départit pas de sa hauteur et, par la bouche de l'interprète, il se refusa énergiquement à se dessaisir, entre les mains des ministres, de la lettre du Sultan dont il était porteur : il avait ordre de ne la remettre qu'à l'Empereur des Francs en personne ; rien ne put le faire céder.

Hugue de Lionne rendit compte de l'entrevue à Louis XIV et il fut décidé que, pour la remise de l'épître du grand Seigneur, une nouvelle cérémonie serait préparée.

Elle devait être du plus grand éclat ! il s'agissait d'éblouir le musulman rétif par la magnificence de l'Empereur des Francs. La Cour se trouvait à Saint-Germain. Aux entours et dans l'intérieur du château, furent disposés les beaux régiments de la maison du roi : les chevau-légers en habit écarlate à brandebourgs d'or, les mousquetaires noirs, en pourpoints noirs sur leurs chevaux noirs, les gardes Suisses, en leur uniforme mi-parti, le côté droit en taffetas cramoisi, le côté gauche en taffetas bleu ; seigneurs et dames de la Cour, en grand habit, se pressaient sur triple rang le long de la « Galerie de Madame », au fond de laquelle Louis XIV avait pris place sur un trône d'argent très élevé. Le roi avait sur lui tous les diamants de la couronne qui semblaient, dit *la Gazette*, l'environner de lumière. Mais le Turc n'en

fut pas impressionné ; du moins il affecta de ne pas l'être, pas plus que les gens de sa suite qu'il avait stylés. Il n'avait d'attention que pour le petit sac en brocart d'or et d'argent, cacheté par le bout, où se trouvait la lettre du Sultan, et qu'il portait ostensiblement avec une dévotion extrême. On aurait dit d'un bedeau chargé de toutes les reliques de la terre. Arrivé au pied du trône, il en gravit délibérément les marches, et poussa l'audace jusqu'à exiger que le roi se levât pour recevoir la lettre du Grand Turc. Et comme cette prétention fut accueillie de la manière que vous imaginez, le muteferraca se retira en donnant les signes les moins équivoques de sa mauvaise humeur, haussant les épaules et bougonnant. Et à ceux qui lui vantèrent peu après le nombre et la beauté des pierres précieuses dont l'habit du roi de France était orné, il fit répondre par le drogman que le cheval de son maître en portait bien davantage.

C'est alors qu'un des officiers de la Cour, mieux au fait du caractère oriental, avisa le bon moyen de faire sentir à Suleiman-aga la valeur du roi de France. Il le fit enfermer chez lui dans un petit appartement, où il fut littéralement tenu en prison.

Les journées passaient. Il était interdit au malheureux musulman de voir âme qui vive ; en vain demandait-il qu'on lui permît de communiquer avec ceux de ses compatriotes qui se trouvaient à Paris où ils exerçaient déjà les menues professions de vendeurs de tapis et de cacaouettes sous lesquelles nous les connaissons encore. Ainsi progressivement sa morgue tomba. Les seigneurs de la Cour, qui le venaient voir,

le trouvaient à plat sur son lit, la figure dans les coussins, « battu, languissant ». Continuait-il à tenir en mépris les diamants de la couronne ? toujours est-il qu'il commençait à se persuader que « l'Empereur des Francs » était un puissant seigneur.

Enfin il lui fut permis de retourner sur les rives du Bosphore avec le marquis de Nointel, qui allait y rejoindre son poste. Le pauvre mute ferraca s'y rendait perdu dans le bagage et le domestique de notre ambassadeur.

Voilà l'origine de la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*. Louis XIV et Colbert la demandèrent à Molière dès après le départ de Suleiman-aga.

La curiosité avait été piquée par l'ambassade musulmane, et puis, n'aurait-on pas plaisir à voir tourner les Turcs en ridicule, après avoir essuyé leurs dédains.

Un jeune gentilhomme, un Marseillais, Laurent d'Arvieux, qui connaissait bien l'Orient, se trouvait de séjour à la Cour, où le roi, la reine, Mme de Montespan se plaisaient à ses récits : « Sa Majesté, écrit d'Arvieux, m'ordonna de me joindre à MM. de Molière et de Lulli pour composer une pièce de théâtre où l'on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs. Je me rendis pour cet effet au village d'Auteuil où M. de Molière avait une maison fort jolie. Ce fut là que nous travaillâmes à cette pièce... Je fus chargé de tout ce qui regardait les habillements et les manières des Turcs... Je demeurai huit jours chez Baraillon — tailleur de la troupe de Molière — pour faire faire les habits et les turbans à la turque. Tout fut transporté à Chambord où la pièce fut jouée devant le roi. »

La distribution des rôles aux premières représentations du *Bourgeois gentilhomme* n'est pas indifférente. Molière lui-même tenait le rôle de M. Jourdain, sa femme, Mlle Molière, comme dit l'affiche, tint celui de Lucile ; La Grange, le meilleur acteur de la troupe, après Molière, incarnait le jeune Cléonte ; quant au rôle de Mme Jourdain, il avait été réservé à un homme, l'acteur Hubert, qui n'avait pas son égal, paraît-il, pour figurer les femmes d'un certain âge. Dans la cérémonie turque, un autre acteur illustre, le compositeur Lulli, le plus grand musicien de son temps, parut sous les traits du mamamouchi. « Personne, dit la critique contemporaine, n'a été capable d'égaler Lulli dans ce rôle, car il était aussi excellent grimacier qu'excellent musicien. »

Après avoir été joué devant la Cour au château de Chambord, puis à Saint-Germain, *le Bourgeois gentilhomme* fut donné devant le public, à Paris, le 25 novembre 1670, sur la scène du Palais Royal. Robinet en parle dans sa gazette rimée. Il s'agit de Molière :

Mardi, l'on y donne en public,
De bout en bout et ric à ric.
Son charmant *Bourgeois gentilhomme*,
C'est-à-dire presque tout comme
A Chambord et dans Saint-Germain
L'a vu notre grand Souverain.
Même avecques des entrées
De ballet des mieux préparées,
D'harmonieux et grands concerts
Et tous les ornemens divers
Qui font de ce gai régal
La petite oie à la royale.

On nommait « petite oie » les ornements accessoires d'un costume : plumes, dentelles, rubans, volants et fanfreluches : ici le gazetier applique l'expression aux accessoires de la comédie : cérémonie turque, entrées et ballets. Mais nous savons par les échos du temps que les contemporains estimèrent que dans *le Bourgeois gentilhomme*, la petite oie, c'est-à-dire les accessoires, constituèrent le principal. La cérémonie turque eut un tel succès que, dans la suite, on l'intercala — vous n'imagineriez jamais où — dans le ballet de *Psyché* !

On a dit que le mutaferraca, Suleiman, dont la mission en France avait été l'origine de la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*, fut appelé à y assister. C'est une erreur : Suleiman avait déjà quitté la France quand la comédie vit le jour. Mais sous Louis XIV encore, le 13 juin 1704, un autre musulman, Hadgy Mustafa, envoyé de l'émir de Tripoli, en eut le régal... Ce qui nous paraîtrait singulier, puisque, dans la cérémonie, les mœurs et les croyances des mahométans sont tournées en dérision. Mais, à l'en croire, l'envoyé de l'émir y prit grand plaisir. Et quand on lui en demanda son opinion, après la représentation, il ne fit qu'une seule critique : la bastonnade à M. Jourdain ne se donnait pas correctement. Voici comme il convenait de procéder : « Il fallait que deux personnes levassent les pieds de M. Jourdain, lui fissent heurter le derrière à terre et missent ses pieds dans une corde attachée aux deux bouts du bâton et, tournant le bâton, lui serrassent les pieds dans cette corde, en sorte que la plante des pieds fût tournée vers le ciel :

puis un troisième s'avance avec une baguette et frappe sur la plante des pieds en comptant : un, deux, trois, quatre, cinq, six, etc. Cela fait, on défait les pieds de M. Jourdain et on l'assied sur un fauteuil. »

Hadgy Mustafa déclara tout le reste très bien. Cet ambassadeur tripolitain nous paraît avoir été un pince-sans-rire, à moins qu'il n'ait donné cette réponse sérieusement, auquel cas elle serait plus charmante encore et d'un parfum tout oriental.

Mais l'agence Wolf ne nous a-t-elle pas annoncé une autre cérémonie turque, plus bouffonne encore bien que moins drôle que celle du mamamouchi de Molière. Le « padischah Guilloum » s'apprêterait à aller parader et faire des salamaleks au seuil des mosquées en émail bleu de la Corne d'Or.

L'impérial baladin aurait à coup sûr grande envie de donner au monde ce divertissement, et s'il hésite ou renonce à le faire, c'est qu'il se dit sans doute que ces cérémonies orientales ne vont pas sans bastonnade et que cette partie du spectacle pourrait bien être réglée, sinon à la mode des Turcs, du moins — comme nos enfants chantent dans une de leurs petites rondes — « à la mode de chez nous ».

MOLIÈRE : *LES FOURBERIES DE SCAPIN*

RACINE : *PHÈDRE*

PAR LÉOPOLD-LACOUR

Mesdames, Messieurs,

Au temps de Molière et de Racine, si l'un des théâtres qui existaient alors à Paris donnait une tragédie, ce qui n'était pas rare, il la faisait ordinairement suivre d'une farce. Ainsi, dans l'âme du spectateur, s'effaçaient « à la française, — « à la gauloise » plutôt, — les impressions de terreur ou de pitié précédemment ressenties, et le public se retirait escorté du joyeux écho de ses éclats de rire.

L'Odéon, dans ses matinées classiques, se montre volontiers fidèle à la tradition de l'Hôtel de Bourgogne, du Marais, du Palais-Royal (ce dernier théâtre fut, vous le savez, celui de Molière jusqu'à la mort du grand poète et acteur comique). Et, sans doute, cela peut obliger l'Odéon, cela l'oblige souvent à manquer de respect à la chronologie littéraire : aujourd'hui, par exemple, la représentation commencera par *Phèdre*, qui est de 1677, et finira par *les Fourberies de Scapin*, qui sont de 1671 ; mais peu vous importe,

n'est-ce pas? cette petite licence, ni l'une ni l'autre des deux pièces ne devant en souffrir : au contraire.

Le conférencier, du reste, est là, pour faire réparation aux dates interverties. Il peut même avoir d'excellentes raisons pour respecter, lui, l'ordre chronologique ; et la meilleure des miennes, c'est que je veux — et dois, il me semble, — être bref sur *les Fourberies de Scapin*, farce amusante, intéressante, je ne le nie point, mais *Phèdre* est passionnante ! *Phèdre* est belle, je parle toujours de la tragédie. Et elle a une histoire non moins attirante, à sa manière, que la pièce elle-même ! une histoire qui se confond avec celle de Racine ; qui en fut, assure-t-on, la péripétie décisive, et sur laquelle, enfin, ou à propos de laquelle, on a émis tant d'hypothèses, les unes raisonnables, mais insuffisantes, d'autres folles, pour ne pas dire absurdes, qu'il me paraît indispensable d'apporter, à la lumière des textes, la seule explication dont il soit impossible de se passer si l'on veut bien comprendre le renoncement définitif du poète au théâtre.

Les Fourberies ont leur place, dans l'œuvre de Molière, entre la tragédie-ballet de *Psyché* et *la Comtesse d'Escarbagnas*. Postérieures d'environ neuf ans à l'*Ecole des femmes*, d'un peu moins à *Tartuffe*, à *Don Juan* et au *Misanthrope*, de moins encore à *Amphitryon* et à *l'Avare*, elles le seraient à tous les principaux chefs-d'œuvre de leur auteur s'il n'avait pas écrit *les Femmes savantes* (1672). Après ces *Femmes savantes*, d'ailleurs, il ne fit plus que *le Malade imaginaire*, dont la quatrième représen-

tation, le 17 février 1673, hâta la mort du trop vrai malade qu'il était depuis des années. *Les Fourberies* peuvent être, d'autre part, considérées comme sa dernière farce, si l'on retire à *la Comtesse d'Escarbagnas* et au *Malade imaginaire* ce nom de farce qu'on leur inflige quelquefois. *La Comtesse* est bien une petite comédie ; *le Malade* une grande comédie-ballet, singulièrement cruelle par endroits, et dont la fin, la fameuse cérémonie burlesque où Argan est reçu médecin, tient autant de la satire que de la féerie carnavalesque. *Les Fourberies* ne sont, elles, qu'une farce et, j'ajoute, composées tout entières pour un seul rôle, celui du valet Scapin.

Le Malade imaginaire, au surplus — comme *la Comtesse d'Escarbagnas* — est un ouvrage original (malgré quelques légers emprunts). *Les Fourberies* sont imitées d'une comédie de Térence, *le Phormion*. Librement imitées, certes: le personnage de Scapin est même très différent de l'espèce de « faiseur », du « Mercadet grec », a-t-on pu dire, qu'est Phormion le parasite. Mais la donnée de la pièce française n'appartient pas à Molière ; et, non content de se l'être habilement appropriée — ce qui était fort légitime — il prit à Rotrou, pour la développer en prose, la première scène de *la Sœur*, comédie en cinq actes et en vers (1645) ; à Cyrano de Bergerac deux scènes du *Pédant joué* (1654), pour les marquer de sa griffe, j'en conviens, mais n'était-ce pas, tout de même, abuser du *quia nominor leo* ? Le mot si comique de Géronte : « Que diable allait-il faire dans cette galère »?, ce mot plusieurs fois répété coup sur coup, et qui a l'air d'une trouvaille de Molière, en

est une de Cyrano ! « Que diable aller faire aussi dans la galère d'un Turc ? » s'écrie le pédant Granger, un peu moins bref que Géronte, voilà tout. La phrase a gagné du premier au second, sans cesser pour cela, il me semble, d'être le bien du premier. Nous jugerions sévèrement, dans un auteur de nos jours, des larcins de ce genre, eût-il su, lui aussi, porter à la perfection les idées heureuses dont il se serait emparé. On était moins sévère au XVIIe siècle. Il y eut cependant alors, mettons des grincheux, pour reprocher à Molière ses libertés d'emprunteur. Il répondait, si l'on en croit son historien Grimarest : « Je reprends mon bien où je le trouve. » Traduisons hardiment : « Le génie a ses privilèges. » Ce qui est vrai, mais à la condition de ne les vouloir point illimités. Le sac même des *Fourberies*, ce sac où Géronte se cache et sur lequel pleuvent les coups de bâton du maître fourbe Scapin, c'est le sac des *Farces tabariniques*. Et, s'il est incontestable que Scapin n'est pas Phormion, qu'il est un nouveau Mascarille (pensez au Mascarille de *l'Etourdi*, du *Dépit amoureux*, des *Précieuses ridicules*), il ne faut pas oublier que ce valet « masqué », se glorifiant dans *l'Etourdi* d'être « l'empereur des fourbes » (*fourborum imperator*, comme il dit, par surcroît d'orgueil), est d'origine italienne et rejoint là, d'ailleurs, les esclaves de la comédie latine.

Cette origine italienne, le nom de Mascarille, de l'espagnol *mascarilla* (diminutif de *mascara*, masque), la dissimulait. Le nom de Scapin la déclarait. Dès 1629, l'auteur de l'*Inavvertito* (*l'Etourdi* italien) avait mis dans sa pièce un *Scappino*. Et c'est assez curieux ce retour avoué par Molière, en 1671, à la Comédie d'ou-

tre-monts qu'il semblait avoir résolument délaissée.

Aussi bien, où se passent *les Fourberies* ? A Naples. La scène de *l'Etourdi* est à Messine.

Mais j'ai peur de vous fatiguer avec ces rapprochements sur lesquels je ne puis m'étendre, et qui, pressés ainsi les uns contre les autres, sont arides. Une observation plus importante — j'aimerais donc y insister un peu — est, je crois, celle-ci :

En composant *les Fourberies de Scapin* pour le seul rôle du valet, Molière les écrivit... avec un admirable brio, oui, mais beaucoup moins pour ajouter à sa gloire littéraire qu'afin de se procurer un grand succès d'acteur et d'assurer à son théâtre, par ce triomphe personnel, de belles recettes. Il fut un peu déçu dans ce dernier calcul. La pièce n'eut que dix-huit représentations. Néanmoins, c'est bien Molière chef de troupe et acteur comique de premier ordre qui « commanda » cette farce à Molière auteur. Celui-ci en conçut, en établit tous les « effets » pour celui-là. Et c'est à quoi Boileau ne songeait pas, ou s'interdisait de songer comme à une justification suffisante, lorsque, dans son *Art poétique*, après la mort du poète, il décrétait

Étudiez la cour et connaissez la ville.
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Laissons de côté les discussions relatives à l'avant-dernier vers, matériellement inexact, mais qu'il faut prendre sans doute au figuré, — le sac où Scapin enferme Géronte, étant, selon Boileau, l'image de l'abaissement, tout ensemble, de la Comédie et de l'écrivain dans *les Fourberies*.

Boileau, du reste, aurait voulu que « l'auteur du *Misanthrope* » abandonnât le métier de comédien. En 1671, précisément, il le suppliait de « laisser l'action théâtrale à quelqu'un de ses camarades ». Il l'en suppliait au nom de sa santé et de sa dignité. Et, comme Molière protestait : « Il y a un honneur pour moi à ne point quitter », il se taisait, mais n'en pensait pas moins : « Plaisant point d'honneur à se noircir tous les jours le visage pour se faire une moustache de Sganarelle et à dévouer son dos à toutes les bastonnades... » Même données par le poète travesti en valet, comme dans *les Fourberies*, elles déplaisaient au conseiller inécouté qui en souffrait pour son ami et pour l'art. Avait-il absolument tort ? Non. Et cependant, lorsqu'il poursuivait, parlant à Monchesnay : « Cet homme, le premier de son temps pour l'esprit et pour les sentiments d'un vrai philosophe, cet ingénieux censeur de toutes les folies humaines, en avait une plus extraordinaire que celles dont il se moquait tous les jours », on est tenté de réclamer, de s'écrier : « Folie, cette vocation irrésistible qui avait jeté Molière au théâtre dès sa vingtième année et qui l'y tint fixé jusqu'à la mort ? Soit ! Mais alors c'est une belle folie, puisqu'il vécut et mourut en véritable héros de la scène, héros triple et un, complet : directeur-comédien et poète immortel.

Quant au jugement de *l'Art poétique*, on le comprend, si vous voulez. On peut regretter que Molière, au lieu d'une nouvelle grande comédie, ait fait *les Fourberies*. Mais n'est-il pas encore plus regrettable que le « législateur du Parnasse » ait tant appuyé sur ce qu'il ne goûtait pas dans l'œuvre de son ami disparu et ne lui ait point, à cause de cela, décerné le prix de la poésie comique, ait mis Térence — l'élégant mais froid Térence — au-dessus de celui qui est à la fois notre Térence, notre Plaute... et quelqu'un d'autre, de supérieur aux deux auteurs latins, d'unique au monde.

Les Fourberies n'enlèvent rien à la valeur du *Misanthrope*. Non, *le Misanthrope* n'est aucunement diminué par la farce de 1671 ; et même les deux pièces juxtaposées, l'une avec sa profondeur morale et psychologique, l'autre avec sa verve, sa gaîté puissante, ne peuvent qu'accroître notre admiration pour le génie si divers, si étendu, dont elles nous font mesurer toute la richesse.

Racine vit-il *les Fourberies ?* C'est probable. Il ne dut pas les aimer, lui qui avait reproché à Boileau (affirme le *Bolæana*) d'avoir ri à *l'Avare*, comédie imparfaite, mais qui renferme des morceaux de maître, d'étonnantes scènes. C'était en 1668, l'année où il ne craignit pas d'entrer en lutte avec Molière ; ce qui nous valut, il est vrai, un chef-d'œuvre, *les Plaideurs*. Ingrat envers l'homme qui lui avait joué ses deux premières tragédies et qu'il récompensa en portant la seconde à l'Hôtel de Bourgogne, tandis que le Palais-Royal la représentait, l'ambitieux

Racine écrivit, en effet, *les Plaideurs* un peu, sinon beaucoup, pour démontrer qu'il lui serait facile de rivaliser avec son ex-protecteur. Et, sans le nommer, il l'attaquait dans la préface de sa pièce imprimée. « Ce n'est pas, disait-il, en terminant, que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde. » *Il ne faut donc pas que Molière se vante trop de le réjouir.* « Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait sans qu'il n'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. » L'illustre Molière ne pouvant pas être rangé parmi ces « auteurs plus modestes », se trouvait l'être, il va de soi, parmi ceux que Racine dénonçait en bloc comme des corrupteurs de la scène ; et c'est à lui surtout, il va de soi encore, que devait penser le lecteur de ces lignes méprisantes. D'autant plus que, peu avant *les Plaideurs*, joués en novembre, avait été représenté — à Versailles, devant le Roi — le très réaliste et très gaulois *George Dandin*, satire sociale d'une portée remarquable d'ailleurs, et qui parut au Palais-Royal en novembre également. De son côté, *l'Avare* avait été donné le 9 septembre.

Molière ne vit pas *Phèdre*, puisqu'il mourut, je le répète, en 1673. Mais, comme si l'inimitié des deux poètes avait survécu à cette mort, c'est l'ancienne troupe du Palais-Royal, réunie à celle du Marais, c'est le théâtre de l'Hôtel Guénégaud, où ces deux troupes associées s'étaient établies dès juillet 1673,

qui produisit *la Phèdre* de Pradon, tout de suite opposée par une cabale à *la Phèdre* de Racine.

Cette *Phèdre* de Pradon, à jamais sauvée de l'oubli par l'honneur doublement immérité que lui firent des ennemis de Racine, fut jouée le dimanche 3 janvier 1677, surlendemain du jour où avait paru — à l'Hôtel de Bourgogne — la seule *Phèdre* qui existe pour notre admiration ; car chacun sait que l'autre eut ses prôneurs, mais quelques curieux seulement ou quelques érudits la connaissent, avec les spectateurs des deux matinées odéoniennes où M. Antoine nous offrit de la juger *de visu* et *auditu*. Mon ami Charles Martel fit la conférence, et j'avoue très volontiers que l'exhumation brillamment préparée par la science et l'esprit de cet avant-propos nécessaire ne laissa point d'intéresser. Non pas, certes, qu'elle suscitât en aucun de nous l'envie de réhabiliter Pradon ! Sa tragédie est « au-dessous de tout » par la langue et le style ; rien de plus barbare que le soi-disant français de ces alexandrins rocailleux et plats tout ensemble, incorrects parfois jusqu'à vous stupéfier. Et puis, — voici bien un comble de sottise ! — Pradon avait enlevé à l'amour de Phèdre pour Hippolyte ce qui le rend criminel ci, par suite, dramatique. Phèdre n'était plus que la fiancée de Thésée. Mais, en nous permettant de constater nous-mêmes ces énormes défauts, et de mesurer ainsi la supériorité prodigieuse de la pièce de Racine sur celle qu'on osa lui égaler, sinon lui préférer, en 1677, dans certains milieux aristocratiques ou littéraires, l'Odéon nous permit aussi de reconnaître la seule qualité de ce misérable ouvrage : il n'est pas mal

composé. Son auteur était peut-être un imbécile ; il n'était pas dénué de ce qu'on appelle le sens du théâtre, lequel n'est donc point un sens proprement intellectuel : j'en demande pradon — j'ai voulu dire pardon — à ceux que la remarque pourrait blesser.

Devons-nous croire cependant que le théâtre de l'Hôtel Guénégaud fut de la cabale dont on a tant parlé? Non. D'abord il n'est pas sûr du tout que cette cabale se soit formée avant la représentation de *la Phèdre* de Racine ; et, en tout cas, c'est un fait indéniable que les deux principales actrices de ce théâtre, Mlle de Brie et la veuve de Molière (qui allait bientôt épouser le comédien Guérin d'Estriché), refusèrent successivement le rôle de Phèdre. N'en concluons pas que le rôle leur déplût. On serait heureux pour elles qu'elles en eussent senti la pauvreté ; mais aucun texte ne leur attribue cette répugnance littéraire ou dramatique. Elles craignirent — lisons-nous dans une *Dissertation* attribuée à Subligny — de ne pouvoir soutenir la comparaison avec « une actrice inimitable », — vous devinez laquelle : la Champmeslé, qui appartenait depuis 1670 à l'Hôtel de Bourgogne, où elle avait créé, de la façon la plus touchante, la plus émouvante, les personnages de Bérénice, d'Atalide (dans *Bajazet*) et de Monime (dans *Mithridate*). Cette tragédienne, dont les conseils de Racine avaient développé le beau talent naturel, se préparait à se dépasser elle-même, s'il lui était possible, dans la nouvelle tragédie de son grand poète et ami ; et les deux actrices auxquelles Pradon offrit sa *Phèdre*, à lui, furent sages en déclinant l'honneur d'une rivalité... qui pouvait effrayer moins et an'effray pas trop

une camarade inférieure, la du Pin. Pradon, sans doute, accusa Racine d'avoir inspiré les deux refus. Mais ce que dit Subligny — sans la moindre amitié pour Racine et même sans approuver la de Brie, ni la Molière, — est de beaucoup plus vraisemblable. Si, du reste, Pradon n'avait pas menti (ou ne s'était pas trompé), ce serait bien la preuve décisive qu'en acceptant sa pièce, en la jouant, l'Hôtel Guénégaud, *effectivement dirigé par Mlle Molière*, ne cabala point contre Racine.

Notez, au surplus, que Louis Racine, dans ses *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, son père, ne met pas en cause cet Hôtel Guénégaud. Il accuse uniquement « l'hôtel de Bouillon », entendez la duchesse de Bouillon et ses familiers. Cette duchesse, née Mancini, — l'une des nièces de Mazarin qui ont rempli de leurs aventures l'histoire galante du XVIIe siècle[1], — c'était une jolie femme lettrée, qui n'aimait point Racine, quoiqu'elle aimât et protégeât La Fontaine. Ses amis et elle, précisent *les Mémoires* de Louis Racine, « s'avisèrent d'une ruse qui leur coûta, disait Boileau, quinze mille livres : ils retinrent les premières loges pour les six premières représentations de l'une et de l'autre pièce, et par conséquent ces loges étaient vides ou remplies quand ils voulaient ». Mais, si net qu'il soit en apparence, ce renseignement n'est pas aussi clair que le prétendent la plupart des historiens ou critiques littéraires. Un témoignage considérable, versé au dossier par Sainte-Beuve, autorise tout au moins un doute

1. Il faut placer à part Laure Mancini, duchesse de Mercœur, qui vécut dans une grande dévotion.

sur l'origine même et la date exacte des coûteuses menées de l'hôtel de Bouillon. Ce témoignage, très détaillé, est celui de Mlle Deshoulières, fille de la célèbre poétesse et qui avait quinze ou seize ans lors des représentations rivales. Longtemps après, sans doute, en 1711, mais, j'y insiste, avec une précision remarquable, Mlle Deshoulières attribuait à sa mère seule l'initiative des hostilités par le sonnet anonyme que cette « muse », amie de Pradon, improvisa, pendant un souper, contre *la Phèdre* de Racine, après la première représentation de celle-ci. Copié aussitôt « par quelques-uns des convives », et colporté dès le lendemain matin, ce sonnet, dont le commencement est bien connu :

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien...

fut regardé, à tort, par Racine et Boileau, comme l'œuvre du duc de Nevers, frère de la duchesse de Bouillon et poète amateur intempérant, qui avait déjà écrit contre Boileau. De jeunes seigneurs, admirateurs et amis du satirique et du tragique, ripostèrent par un autre sonnet anonyme, profondément injurieux pour le duc ; et celui-ci, se trompant à son tour, y vit l'œuvre de l'auteur de *Phèdre* et de l'auteur des *Satires; inde iræ* : menaces du duc de Nevers, dans un troisième sonnet, et fougueuse intervention de Mme de Bouillon, désireuse de venger et son frère et l'une de ses sœurs également insultée dans le deuxième sonnet. En même temps — Mlle Deshoulières ne le nie point — elle saisissait avec joie cette occasion de nuire au grand poète qui n'avait

pas l'heur de lui plaire. Finalement, donc, c'est seulement après la première représentation de notre *Phèdre* que la duchesse aurait loué les loges des deux théâtres rivaux pour un certain nombre de jours, afin de faire le vide — le vide des belles places — autour de cette *Phèdre*, et le plein, si je puis ainsi parler, autour de l'autre ; et la cabale — qui faillit réussir — ne serait née, entre le vendredi 1er janvier 1677 et le dimanche 3, au plus tôt, que d'une erreur d'attribution commise, relativement au sonnet de Mme Deshoulières, par quelques jeunes gens du haut monde. C'est assez piquant, moins simple et, l'avouerai-je? plus curieusement près, en soi, de la vie — du romanesque propre à la vie — que le complot, en quelque sorte rigide, livré par Louis Racine à l'indignation de la postérité

Je n'irai cependant pas jusqu'à me décider pour la version qui m'attire.

Serait-elle absolument vraie, il serait toujours vrai aussi que la pièce de Racine fut un moment sur le point de tomber ; et ce n'est pas là un fait qui, même aujourd'hui, puisse nous laisser indifférents. Puis, il est juste d'ajouter qu'avant la cabale organisée par la duchesse de Bouillon, il y eut probablement, autour de Pradon, pour l'encourager, le pousser, un concert de volontés antiraciniennes. Mlle Deshoulières nous montre l'ambitieux dramaturge composant sa tragédie « par émulation », s'appliquant même à « doubler » celle de Racine « sur le récit » qu'il « en avait ouï faire » : et voilà, certes, un aveu grave. D'autant plus que Mme Deshoulières avait introduit Pradon — auteur

applaudi de *Pyrame et Thisbé* (1674) — dans les hôtels de Bouillon et de Nevers, où l'on peut admettre qu'il reçut le conseil d'écrire sa *Phèdre*. Mais quoi ! Tout cela ne prouve-t-il pas qu'en réalité ce n'est point *une* cabale qu'il faut dire (si l'on tient pour préférable au récit de Louis Racine celui de Mlle Deshoulières), mais deux cabales successives : la seconde, publique, issue d'un incident, et connue encore sous le nom de guerre des sonnets ; la première — qui du reste, contenait l'autre en germe, — secrète ; toutes les deux, aussi bien, ourdies au même lieu...

Mlle Deshoulières, pour lui revenir, assure également qu'à la première représentation de la *Phèdre* de Racine, les loges étaient « remplies », et que la pièce « fut jouée en perfection » ; ce qui donne à supposer qu'elle eut, ce jour-là, le plus brillant succès. Pradon a raconté, d'autre part, dans ses *Nouvelles remarques sur les ouvrages du sieur D**** (Despréaux), lesquelles parurent en 1685, que Racine et Boileau intriguèrent pour que le Roi défendît à l'Hôtel Guénégaud d'entrer en concurrence avec l'Hôtel de Bourgogne, mais que Louis XIV refusa l'interdiction sollicitée ; et le meilleur biographe de Racine, jusqu'à présent, M. Paul Mesnard, confesse que Pradon n'eût sans doute point « osé faire intervenir dans sa querelle le nom » du monarque, « s'il n'avait pas fallu, en effet » un ordre royal « pour la représentation » de la deuxième *Phèdre*[1]. Enfin, M. Mesnard approuve le Roi, sans aller jusqu'à blâmer Racine, à qui, dit-il, « il ne faut pas refuser toute excuse », — et j'en suis d'accord.

1. *Les grands écrivains de la France*, t. III, p. 253.

Pradon mentait, par contre, dans ces mêmes *Remarques*, en affirmant que sa pièce demeura trois mois au théâtre. Du 3 janvier au 9 février, on la joua seize fois, pour la reprendre trois fois seulement en mai. Celle de Racine ne tarda pas, elle, à se relever, à triompher ; et l'illustre poète, en la publiant, put se féliciter en ces termes — qu'on a soin, naturellement, de laisser dans l'ombre quand on veut imputer la retraite du grand homme à la réussite momentanée de la cabale : — « Je ne suis point étonné que ce caractère (de Phèdre) ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide et *qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle...* »

La retraite de Racine ! M'y voici donc arrivé, en trouvant dans la préface de *Phèdre* la réfutation anticipée d'une des légendes les plus vaines qu'ait suscitées l'événement. Je ne conteste pas — croyez-le — ce qui est sûr : l'âpre chagrin de l'auteur lorsqu'il vit son chef-d'œuvre en péril. Le délicat écrivain qui devait lui succéder à l'Académie française, M. de Valincour, fut témoin de son « désespoir ». Mais ce désespoir, une satisfaction profonde l'avait déjà remplacé quelques semaines après l'échec des inimitiés littéraires et ducales, car la pièce, avec la préface, parut en mars 1677. Du moins, l'Achevé d'imprimer est du 15 mars. C'est donc s'exalter sans raison que de s'écrier, par exemple, comme Jules Lemaître dans ses conférences sur Racine [1] : « Oui, il a fort bien pu renoncer au théâtre par dégoût, parce qu'il en avait assez, et pour qu'on le laissât tran-

1. *Racine*, p. 264.

quille. » Et Jules Lemaître, au fond, avec sa vive intelligence, sentait si bien la fragilité de cette hypothèse traditionnelle qu'il se hâtait d'en présenter une autre non moins traditionnelle mais pouvant sembler d'abord plus sérieuse — et qu'il sut rajeunir, *moderniser* avec un art charmant, soit dit par parenthèse. « Ce fut aussi, et surtout, par scrupule religieux » que l'ancien élève de Port-Royal, longtemps révolté contre l'austère morale janséniste, mais peu à peu ressaisi par elle, ayant même composé *Phèdre* pour réconcilier la tragédie avec la religion, mais ayant — trop tard — « conçu avec horreur que la notion même du péché peut devenir un élément de volupté », prit la résolution, à trente-sept ans, de renoncer au théâtre. Voilà, résumée, la véritable thèse, à la fois ancienne et originale, du plus fin chanteur (ou joueur de flûte) qu'ait rencontré la gloire de Racine ; et je regrette de ne pouvoir pas vous faire entendre les pages où il a développé ou plutôt modulé la suite de ses arguments. J'ai là, à côté de moi, une montre dont la grande aiguille me conseille d'aller vite. Et mon devoir, en ce moment, est avant tout de me prononcer sur cette explication de Lemaître, où je découvre, assurément, des parties solides, mais d'autres sont de fantaisie ; et, somme toute, elle est loin, vous le verrez, de résoudre le problème.

Le certain, c'est : 1° que Racine, en 1677, se rapprocha de Port-Royal ; 2° qu'il insiste, dans la préface de *Phèdre*, sur le caractère moral de cette tragédie, la plus vertueuse qu'il eût faite, déclare-t-il. (« Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies fai-

blesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause », etc.) ; 3° que ladite préface termine par l'expression d'un très honorable désir, celui de mettre le théâtre au service du bien, — à l'exemple des « premiers poètes tragiques » et de Socrate lorsqu'il aidait Euripide, — ce qui « serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine (les Solitaires de Port-Royal)... » Mais où donc Jules Lemaître a-t-il vu quelque chose de semblable à l'horreur chrétienne dont Racine aurait été rempli tout à coup aux représentations de sa *Phèdre ?* Si je ne me trompe, il n'y a pas même dans cette préface — texte décisif ! — un mot qui soit d'un chrétien fervent, résolu. Non, le Racine qui plaide auprès de ses anciens maîtres en faveur de son art, qui écrit d'eux et de la tragédie : ils « l'ont condamnée dans ces derniers temps », mais « en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir », ce n'est pas l'homme touché de la grâce, pour ainsi parler, qui se serait immolé en pleine gloire au regret dévorant d'avoir peint avec génie les passions de l'amour telles qu'elles sont.

— Mais, pourrait-on m'objecter, le texte qualifié par vous de décisif, ne l'est point : il faut le regarder comme antérieur à l'entière conversion du poète, laquelle, en effet, selon Louis Racine, ne suivit pas immédiatement les représentations de *Phèdre*. — Je répondrai que la page où Louis Racine parle de cette conversion totale, la place néanmoins en 1677

et bien avant la fin de l'année. On y lit que Jean Racine, après avoir voulu se faire chartreux, obéit aux conseils d'un prêtre qui lui persuada de se marier, et le mariage eut lieu le 1er juin : en sorte que la crise d'âme pendant laquelle le poète aurait effectivement renoncé à son art, décidé même de ne plus écrire de vers, devrait se situer entre la publication de *Phèdre* et ce mariage : espace de temps étrangement bref, où n'aurait pu tenir vraiment qu'une crise bien passagère, due, peut-être, d'un côté, au souvenir brusquement ravivé des heures de lutte qui avaient empoisonné pour Racine le début de cette année orageuse, et, d'autre part, à une déception d'amour ou de vanité amoureuse, dont le pieux Louis ne souffle mot, mais qu'a immortalisé ce quatrain burlesque sur la Champmeslé devenue, en 1677 précisément, la maîtresse d'un Clermont-Tonnerre :

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit longtemps Racine dans son cœur.
Mais, par un insigne malheur,
Le Tonnerre est venu qui l'a déracinée.

Et, en définitive, tout ce que l'histoire de Racine, sérieusement examinée, permet de concéder à l'apologie hagiographique intitulée *Mémoires* par le fils, le voici donc : un moment de dépression ou, au contraire, si vous le préférez, de surexcitation morale — un médecin dirait : nerveuse — à forme mystique, mais un moment, pas plus. La solution en fut l'entrée du poète dans la vie bourgeoise, — et, peu après, si ce n'est même plus tôt, l'acceptation par lui, comme par Boileau, du rôle très lourd, du rôle absorbant,

d'historiographe du Roi. Fait capital où se trouve, vous allez le voir, la seule explication *vraie* de l'adieu de Racine au théâtre. Trois textes s'offrent ici, concordants, et je n'en sais pas un qu'on puisse leur opposer. Trois textes dont les deux premiers suffiraient...

Le Mercure galant d'octobre 1677 — *le Mercure*, l'unique véritable gazette littéraire d'alors, — annonçait :

Le théâtre est menacé d'une grande perte. On tient (et c'est un bruit qui se confirme de toutes parts) *qu'un de nos plus illustres auteurs y renonce pour s'appliquer entièrement à l'histoire...*

Et, le 13 de ce même octobre, Mme de Sévigné, journaliste incomparable à sa manière, mandait à Bussy-Rabutin :

Vous savez bien que le Roi a donné deux mille écus de pension à Racine et à Despréaux, *en leur commandant de tout quitter pour travailler à son histoire...*

Et le savant M. Paul Mesnard d'ajouter que la nomination des deux historiographes datait peut-être de février.

Mais le troisième texte n'est pas le moins curieux, parce qu'il est... de Louis Racine ! et qu'il complète les deux précédents :

Mon père, toujours attentif à son salut, regarda le choix de Sa Majesté comme une grâce de Dieu, qui lui procurait *cette importante occupation pour le détacher entièrement de la poésie. Boileau lui-même parut aussi s'en détacher.* Il est certain qu'il passa douze ou treize ans sans donner d'autres ouvrages en vers que les deux

derniers chants du *Lutrin*, parce qu'il voulut finir l'action de ce poème [1].

Les deux poètes, résolus de ne plus l'être, ne songèrent qu'à devenir historiens.

Ce rapprochement de l'inactivité poétique de Boileau, ou, du moins, de sa médiocre activité, des années durant, avec le silence de Racine comme poète tragique (jusqu'au jour, vous le savez, où Mme de Maintenon lui demanda une pièce pour Saint-Cyr), des contemporains durent le faire ; avant Louis Racine, par conséquent, car celui-ci naquit en 1692, et ses *Mémoires* ne parurent qu'en 1747. Mais Louis Racine garde le mérite de l'avoir fait publiquement, dans ce passage rendu par là démonstratif, autant qu'il est affirmatif sur la résolution commune des deux associés de se vouer uniquement à leur nouvelle et glorieuse tâche. Glorieuse entre toutes à leurs yeux, efforçons-nous de le bien comprendre ! à leurs yeux de Français du « grand siècle », idolâtres du « grand Roi » ! Encore Boileau ne suivit-il pas Louis XIV dans toutes les campagnes où celui-ci emmena Racine ; et la correspondance des deux amis témoigne assez du zèle de notre poète en particulier. Malheureusement, l'ouvrage auquel ils collaborèrent pendant vingt ans a péri en 1726 dans l'incendie de la maison où M. de Valincour l'avait en dépôt, à Saint-Cloud. Si nous la possédions, si nous pouvions mesurer l'effort accompli par les auteurs, et surtout par Racine, il nous serait moins difficile de nous figurer l'absorption d'un

1. Les deux derniers chants sont de 1683 ; les quatre premiers avaient paru de 1672 à 1674.

homme comme lui par ce travail d'histoire contemporaine. Toujours est-il que, même en tenant compte de l'attention du poète « à son salut », ainsi que le veut son fils, c'est bien dans ce travail commandé, à l'exclusion de tout autre, par un Roi jaloux, que se découvre, n'est-ce pas, la raison profonde de ce désastre : la retraite de Racine.

Retraite, assurément, d'où il sortit deux fois, pour écrire *Esther* et *Athalie* ; mais ces deux et magnifiques évasions (la seconde, principalement, est magnifique) n'ébranlent pas ma thèse ; car, outre que ces tragédies n'étaient pas destinées au théâtre, c'est avec l'agrément du Roi et comme sur son ordre qu'elles furent composées, puisqu'elles le furent à la prière de Mme de Maintenon. En rappelant le poète à l'activité pour les demoiselles de Saint-Cyr, la quasi reine de France, l'Esther chrétienne de Versailles, ne put agir, en effet, qu'avec la permission d'Assuérus

Il ne me reste plus, avant d'en venir à *Phèdre* elle-même, oh ! tranquillisez-vous, pour en dire seulement quelques mots, selon moi, nécessaires, il ne me reste plus qu'à signaler deux erreurs : l'une, monstrueuse, commise par un érudit, que vous me dispenserez de nommer ; l'autre voisine de celle-ci, et moins grave, en un sens, mais par ailleurs plus importante, à cause de l'éloquence avec laquelle, ici même, un des critiques les plus considérables du siècle dernier l'a développée et parce qu'il l'a répétée dans un livre qui fut très lu et n'est pas oublié : *les Epoques du théâtre français*. Ces deux erreurs voisines prétendent rattacher à la fameuse *Affaire des poisons* la question

qui vient de nous occuper. L'érudit n'a pas craint de dater *Phèdre* de l'année même de cette *Affaire*, 1679, afin d'établir qu'une résolution (effectivement prise par Racine dès 1677), le fut à la suite de cet énorme scandale, où le poète, il est vrai, se trouva compromis un instant par d'ineptes racontars... en 1680 ! Je n'ai pas à vous parler de ces *potins* misérables, accusant Racine d'avoir empoisonné une belle comédienne, la du Parc, morte en 1668 ; je les ai analysés, j'en ai fait justice dans un ouvrage sur *les Maîtresses de Molière*, à propos de cette du Parc ; la Cour aussi bien, ni la ville n'en furent informées ; ce fut un secret entre l'accusé et quelques personnes. M. Brunetière, lui, car, lui, je puis et dois le nommer — c'est le grand critique, c'est l'orateur conférencier dont le nom pourrait vous sembler une garantie suffisante de son exactitude d'historien littéraire, — M. Brunetière n'avança pas la date de *Phèdre* ; il la savait ; mais il recula un peu celle de *l'Affaire*, pour raccourcir la distance entre la seconde et la première. Et il ne montre pas non plus Racine terrorisé par la secrète éclaboussure qu'il reçut, un jour, de l'enquête menée par *la Chambre ardente ;* mais il voulut nous le peindre tellement ému des révélations de ce procès, qu'il en aurait maudit son œuvre, *Andromaque*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Phèdre*, drames de passion furieuse et criminelle ; et j'entends encore, je vois M. Brunetière s'écrier de sa voix sèche et tranchante, aussi autoritaire que son geste :

Racine a tremblé pour le salut de son âme; mais il a tremblé pour les autres aussi quand l'éclat de cette terrible affaire est venu faire voir à son imagination démontée

toute l'étendue, toute la profondeur, toute l'horreur du mal qu'il croyait avoir fait ou dont il s'est senti le complice.

Oui, j'étais dans la salle, et je frémis comme tout le public sous le vent des phrases impétueuses et des interjections, des cris, impérieusement scandés par l'homme que nous devions croire mieux instruit que nous tous, quand, simplement, il avait oublié de jeter les yeux, en préparant sa conférence, sur les textes dont je vous ai donné lecture. Brunetière, hélas ! travaillait trop vite ; et c'était un esprit féru de généralisations, un systématique, un dogmatique intrépide, argumentateur forcené, surtout, peut-être, lorsqu'il avait tort. Espèce de moine du moyen âge à profil ascétique — ressuscité, et professant derrière cette table, en habit, comme s'il était de notre temps, après avoir parcouru d'un regard dominateur l'histoire et les œuvres des siècles intermédiaires. Enfin il chérissait les « morceaux de bravoure », et ceci en est un, ou je ne m'y connais pas :

Représentez-vous, Mesdames et Messieurs, l'agitation de Racine quand ce procès éclata. Quoi ! Ces choses-là se faisaient donc ! Ces crimes qu'il n'avait entrevus qu'à travers le prestige de l'histoire, dans cet éloignement de la distance et du temps... ils se commettaient donc ! A Paris, en plein Paris, dans le Paris de Louis XIV, rue Verdelet ou rue Michel-le-Comte, Oreste assassinait Pyrrhus, Roxane se vendait à quelque « magicienne » pour s'assurer l'amour de Bajazet ou la mort d'Atalide ; la « fameuse Locuste » n'était pas une invention de Tacite, et tous les jours quelque Phèdre empoisonnait quelque Hippolyte ! Et lui, Racine, toutes ces horreurs, c'était cela qu'il travaillait depuis dix ans à envelopper et comme à

déguiser du charme de ses vers ! Le meurtre et l'impudicité ! L'adultère et l'inceste ! Le délire des sens ! La folie homicide ! C'était là depuis dix ans ce qu'il essayait de faire applaudir !... O honte ! ô douleur ! ô remords !

Etc... Et je veux bien admirer, mais non pas être dupe. *Amicus Plato, magis amica veritas.*

Si Racine avait éprouvé les sentiments que lui prête sans compter le trop éloquent exégète, il n'aurait pas dû seulement se retirer, lui, du théâtre ; il aurait dû en retirer ses pièces, et *Phèdre* principalement. Il l'aurait dû et il l'eût fait ! Or, pas un instant l'idée ne lui vint de s'opposer aux représentations d'aucune de ses tragédies ; et il laissa *Phèdre* prendre sur la scène une sorte de place d'honneur ! Car c'est elle que choisissent les acteurs, du vivant même de Racine, lorsqu'il s'agit de marquer une date dans l'histoire de notre naissante « Comédie-Française ». Le jour où elle se fonde publiquement, — Louis XIV, en 1680, ayant réuni les troupes de l'Hôtel de Bourgogne et de l'Hôtel Guénégaud, — cette Comédie joue *Phèdre*; et le jour encore où, ayant déménagé, elle inaugure la salle de la rue des Fossés-Saint-Germain (1689). Et Racine, loin d'en souffrir, nous prouve jusqu'à sa mort (ou peu près) qu'il s'intéresse malgré tout à la littérature, au théâtre et, très vivement, à sa propre gloire. Dévot ? soit ! homme de lettres, quand même ; disons plus : « gendelettres » jusqu'aux moelles ; attentif, cruellement attentif à ce que produisent les confrères, aiguisant les épigrammes les plus éloignées de la charité chrétienne (nous connaissons les moins méchantes ; on jugea bon, après sa mort, de détruire les autres, fort nombreuses) ; corrigeant

avec un soin minutieux les deux éditions de ses *Œuvres complètes* qui parurent à dix ans d'intervalle : 1687, 1697 ; — 1697, l'avant-dernière année de sa vie, puisqu'il mourut en avril 1699 ! Ce n'est qu'à la veille de la catastrophe — au témoignage même de Louis Racine — qu'il fit brûler un exemplaire chargé de corrections préparées pour une édition nouvelle. Comment Brunetière eût-il concilié ces faits — et d'autres — avec la « honte », la « douleur », les « remords » sous lesquels Racine se serait abîmé pour toujours? Admirons, d'ailleurs, cet amour obstiné de la poésie et de l'art dramatique, en songeant au superbe éloge du grand Corneille prononcé par son ex-rival, en 1685, à l'Académie, lorsque Racine eut à y recevoir le frère et successeur de Pierre, Thomas Corneille. Eloge d'autant plus beau que l'auteur du *Cid* et celui d'*Andromaque* s'étaient haïs, ai-je besoin de le rappeler ?

Sur *Phèdre* elle-même, je sais une double étude à écrire ou à parler, que j'entreprendrai... une autre fois, si jamais l'Odéon ou un éditeur m'y convie. Jules Lemaître a délicieusement esquissé l'une de ces études en faisant observer tout ce qu'il y a de poésie légendaire et mythologique dans une tragédie psychologiquement chrétienne, française et « XVIIe siècle ». Aricie, Hippolyte, Phèdre, disait-il fort bien, — Phèdre qui a le Soleil pour aïeul — « nous apparaissent, à certains moments, comme les vagues personnages sidéraux d'un vieux mythe inventé par les anciens hommes ». Il s'agirait d'illustrer cette observation ou, si vous préférez, ces côtés de l'œuvre, à la

lumière de la science d'aujourd'hui, car la légende de Phèdre fut bien, à l'origine, un mythe solaire, ce qui ne signifie pas d'ailleurs que la femme n'ait pas vécu. Expliquer cela, tout cela, et suivre la légende dans l'art grec, où elle tint une place des plus intéressantes, pour la comparer avec ce qu'Euripide en a tiré, puis Sénèque, puis notre poète Robert Garnier, un siècle avant Racine, ne serait-ce pas utile? Quant aux beautés de la *Phèdre* que nous ne nous lassons point de revoir ou de relire, aux beautés qui font d'elle « la plus enivrante » des tragédies de Racine, on ne les célébrera jamais avec trop de pénétrante justesse dans l'admiration. Une réserve s'impose néanmoins : si aucun personnage féminin, dans ce théâtre de Racine, n'est aussi poétiquement passionné, si même, dans aucune autre pièce de ce théâtre, ne se trouve autant de poésie à la fois antique et moderne, on m'accordera qu'un défaut de l'œuvre est d'avoir été faite tout entière pour le seul rôle de Phèdre. Ici, je me rencontre avec M. Brunetière. Et sa formule est bonne : Aricie, Thésée, Hippolyte « n'existent qu'en fonction de Phèdre ».

C'est tellement vrai qu'on peut résumer la pièce de façon précise en ces quelques mots, donnant à chaque acte un titre particulier :

Acte premier. — *La confession de Phèdre.* (Elle avoue à sa nourrice Œnone son amour pour Hippolyte, son beau-fils.)

Acte II. — *La déclaration de Phèdre.* (Elle déclare son amour à Hippolyte.)

Acte III. — *L'épouvante de Phèdre.* (Après un moment d'espérance folle, elle apprend le retour de

son mari, Thésée, qu'on croyait mort et s'« abandonne » à Œnone, qui veut la sauver en accusant Hippolyte.)

Acte IV. — *La jalousie, puis les remords de Phèdre.* (A la nouvelle qu'Hippolyte aime Aricie, elle se repent d'avoir commencé à se repentir ; puis elle se repent de nouveau et chasse Œnone, le « monstre exécrable ».)

Acte V. — *Le suicide de Phèdre.* (Elle s'est empoisonnée et meurt après avoir tout révélé à son mari. Trop tard : Hippolyte a péri, victime des imprécations de son père.)

Phèdre, toujours Phèdre !

Mais il y a d'heureuses fautes. Celle de Racine nous a valu, au lieu d'une imitation d'Euripide, l'originale merveille qu'est le drame français. Dans Euripide, en effet, le principal personnage, ce n'est pas Phèdre, mais Hippolyte, comme le titre même de la tragédie l'indique : *Hippolyte couronné.* Et non seulement Racine (en s'inspirant de Sénèque aussi, en le traduisant) nous a laissé une œuvre qui est vraiment son œuvre au point de vue dramatique ; il a encore transformé, transfiguré la « fille de Minos et de Pasiphaé », simple victime de la fatalité ou, plutôt, d'une volonté divine (la volonté d'Aphrodite), dans la pièce grecque. Il l'a transfigurée, puisque c'est par elle, avant tout, que *Phèdre* respire ce christianisme moral et cette délicatesse aristocratiquement française d'analyse de soi, unanimement reconnue par la critique d'aujourd'hui et saluée déjà par Paul de Saint-Victor d'un mot charmant : « Shakespeare, dans *le Songe d'une nuit d'été*, a fait Thésée duc

d'Athènes ; Phèdre, dans la tragédie de Racine, en est la duchesse ». Paul de Saint-Victor subissait la triple séduction « ineffable » de la « patricienne », de la « pécheresse » et de la « pénitente », au point, malheureusement, d'en être insensible au paganisme subsistant du personnage et de l'œuvre entière. Or ma dernière remarque sera celle-ci : ce qu'il y a, dans *Phèdre*, de plus surprenant, au bout du compte, c'est l'art sans égal avec lequel Racine a réussi à fondre l'un dans l'autre ces deux éléments, en apparence hostiles, de son inspiration : l'élément païen et le chrétien. Cette fusion absolue, voilà ce qui fait de son chef-d'œuvre psychologique son chef-d'œuvre artistique — si nous exceptons *Athalie*, trop différente des tragédies profanes pour leur être comparée.

Nos regrets n'en sont que plus amers en songeant aux douze années de stérilité, volontaire et involontaire tout ensemble, qui vont de *Phèdre* à la première des deux pièces tirées de la Bible par le poète devenu historiographe. Quelle perte inexprimable, celle des drames que nous aurions pu avoir... et dont nous a frustrés un ordre royal, à nos yeux détestable, sorte d'attentat contre un génie de trente-sept ans, qui nous devait, pensons-nous, et devait au monde tous les fruits possibles d'une maturité encore jeune, splendidement épanouie.

RACINE : *ESTHER*

PAR N.-M. BERNARDIN

C'est une grande injustice, souvent commise, que de peser, avec Voltaire, dans les mêmes balances que les autres tragédies de Racine, le poème dialogué, mêlé de chants, que vous allez applaudir ; car alors, par comparaison, l'intrigue en paraît trop mince et l'intérêt dramatique, léger. Pour bien juger *Esther*, il ne faut jamais oublier qu'elle est une pièce de commande et de circonstance, et que cette délicieuse idylle biblique a été écrite par le vieux poète pour être représentée par de toutes jeunes filles dans une sorte de couvent. Ce qui en fait le charme incomparable et singulier, c'est l'exacte adaptation de cette poésie au milieu juvénile auquel elle était destinée, à l'âme et à la voix de ses naïves et pudiques interprètes ; c'en est la grâce, la fraîcheur, la pureté. Envisagez-la de ce point de vue, et vous comprendrez que l'auteur de la *Fréquente Communion*, le grand Arnauld, ait pu mettre *Esther* au-dessus d'*Athalie* elle-même, et que Sainte-Beuve ait vu dans cette œuvre exquise et si parfaitement harmonieuse « le fruit le plus naturel qu'ait porté le génie de Racine ». Le vrai moyen de la bien faire valoir, ici, c'est donc moins d'étudier en elle-même et d'ana-

lyser acte par acte, que de replacer dans son cadre originel cette œuvre unique en toute notre littérature, qui est l'image de l'âme tendre et religieuse de Racine, et qui eut pour parrain Louis le Grand, pour marraine la marquise de Maintenon, pour berceau cette aimable maison de Saint-Cyr, qui fut une des parures de la vieille monarchie avant que, transformée par Napoléon en École militaire, elle devînt une pépinière de héros, dont est justement fière aujourd'hui la nation reconnaissante.

Il était une fois — et si j'emprunte aux contes de fées ce tour, c'est que j'ai à vous rappeler une histoire merveilleuse, qui ressemble à un conte de fées — il était une fois une petite fille bien misérable et bien à plaindre. Son aïeul, qu'elle n'avait d'ailleurs pas connu, n'était autre qu'Agrippa d'Aubigné, le grand poète huguenot, l'auteur des *Tragiques*, le Victor Hugo du XVIe siècle. Mais, de ce père illustre, son indigne fils Constant — jamais prénom ne fut plus mal porté — n'avait hérité que la violence. Pour vous donner une idée de ses emportements, il me suffira de vous dire qu'il larda de trente-sept coups de poignard sa première femme et son complice. La violence était d'ailleurs son moindre défaut ; et de nombreuses condamnations, pour rapt, pour dettes, pour escroqueries, pour trahison, pour faux-monnayage, lui auraient donné la compétence nécessaire pour écrire une étude comparée sur les prisons de la France et de l'étranger. A peine incarcéré, il abjurait le protestantisme pour obtenir sa grâce ; à peine gracié, il redevenait protestant ; en sorte que jamais homme ne se convertit

autant de fois. Ce franc gredin était, paraît-il, séduisant, car, s'était éprise de lui la fille du directeur de l'une de ses prisons. Il l'avait épousée, et c'est dans une autre prison, dans celle de Niort, où elle était venue s'installer auprès de lui, qu'elle avait mis au monde sa fille Françoise, le 27 novembre 1635, trois ans avant qu'Anne d'Autriche n'accouchât, au château de Saint-Germain-en-Laye, d'un fils, qui devait être le roi Louis XIV. Qui eût prévu alors que les destinées de ces deux enfants se dussent un jour rapprocher et unir?

Pendant son enfance traversée et tourmentée, la petite Françoise d'Aubigné, Bignette, comme on l'appelait, ne changea guère moins de religions que son estimable père : catholique dans la prison de Niort, naturellement protestante au château de sa tante de Villette, gardant, par pénitence, les dindons chez sa cousine catholique, Mme de Neuillant, convertie définitivement, mais non sans peine, par les religieuses ursulines.

Entre temps, son père l'avait emmenée dans les Indes Occidentales, dans ces Antilles, qui devaient donner à la France une impératrice, dont la destinée ne fut guère moins étonnante. Pendant le voyage, l'enfant était tombée malade et, un jour, on l'avait crue morte ; attachée à la planche funèbre, elle allait être jetée par-dessus bord, quand sa mère, la voulant embrasser une dernière fois, sentit battre son petit cœur. Que ce geste maternel n'eût pas été fait, et le règne de Louis XIV se terminait tout autrement qu'il ne s'est terminé, et vous ne seriez point à l'Odéon pour y voir représenter l'*Esther* de Racine.

A son séjour aux Antilles Bignette dut le surnom de *la belle Indienne*, sous lequel allaient chanter sa jeune beauté les poètes qui fréquentaient chez Scarron. Car, orpheline et réduite à manger le pain de la charité, elle avait été épousée par compassion, en 1652, par le poète cul-de-jatte, d'un quart de siècle plus âgé qu'elle.

Ce mariage blanc la laissa veuve à vingt-cinq ans. Belle, pleine de grâce et d'esprit, Mme Scarron se faisait de la considération « une idole » ; par sa dignité, par sa modestie, par sa vertu, elle sut se concilier dans sa vie pauvre une telle estime que l'arrogante et altière Mme de Montespan la vint tirer de son couvent des Ursulines pour en faire la gouvernante des enfants qu'elle avait eus du roi. Et déjà s'ouvraient devant la veuve Scarron les voies mystérieuses par lesquelles la Providence l'allait conduire au trône de France.

Par l'affection qu'elle témoignait aux enfants du roi et, en particulier, à son fils chéri, le duc du Maine, par sa douceur patiente, par son humeur toujours égale, par sa raison enjouée, cette femme, sincèrement pieuse et dévouée au roi, allait inspirer à Louis XIV un sentiment tout nouveau pour lui, une « ardente amitié », comme il sera dit dans *Esther;* elle allait gagner lentement, mais sûrement et définitivement, le cœur, jusque-là si inconstant, du monarque, En 1674, il lui donna la belle terre de Maintenon, si bien que les mauvaises langues la surnommèrent *Mme de Maintenant:* puis, après la disgrâce de Mme de Montespan, sur ses conseils, il se rapprocha de la reine qui, dans sa surprise reconnaissante,

remerciait quotidiennement le ciel d'avoir créé Mme de Maintenon.

Et subitement se produit un coup de théâtre, que nul n'avait prévu : Marie-Thérèse meurt. Moins d'un an après, dans la nuit du 12 juin 1684, le roi de France, alors dans tout l'éclat de sa gloire, et la veuve du poète cul-de-jatte, agenouillés l'un à côté de l'autre, recevaient de l'archevêque de Paris la bénédiction nuptiale. Le mariage ne fut pas déclaré solennellement ; mais Louis XIV laissa peindre celle qui était sa femme devant Dieu avec l'hermine des reines, et, quand il lui accorda la fondation de Saint-Cyr, il lui dit publiquement : « Jamais reine de France n'aura entrepris rien de semblable. »

Qu'était donc la fameuse maison de Saint-Cyr, d'où va sortir cette fleur exquise, *l'Esther* de Racine?

Le souvenir de sa jeunesse douloureuse était demeuré vivant au cœur de l'ancienne gardeuse de dindons, devenue presque reine. Elle éprouvait une infinie compassion pour ces filles nobles de province, dont les pères avaient versé leur sang, parfois même étaient morts, au service du roi, et qui, par leur pauvreté, se voyaient condamnées à monter tristement en graine dans le potager de leur gentilhommière. Elle demanda au roi de leur venir en aide, comme il venait de fonder pour leurs frères des compagnies de cadets dans les places frontières, comme il venait de créer pour leurs pères cet hôtel des Invalides, que Montesquieu proclamait si justement « le lieu le plus respectable de la terre », où, depuis près de deux cent cinquante ans, les héros succèdent aux héros, et où nous voyons aujourd'hui les vieux de la vieille si

dignement remplacés par les jeunes de la jeune.

Mme de Maintenon avait un cœur de mère, et elle n'avait pu avoir d'enfants ; elle se consolait en s'occupant des enfants des autres. Elle se plaisait à venir faire le catéchisme à des jeunes filles pauvres, qu'une de ses chères Ursulines, Mme de Brinon, avait pu, grâce à elle, réunir à Rueil. A sa prière, Louis XIV, d'abord, les transporta à Noisy et, sur les fonds de ses aumônes, paya la pension de cent d'entre elles ; puis, trois mois après son mariage, la marquise obtint de lui, comme cadeau de noces, la fondation à Saint-Cyr d'une maison où deux cent cinquante demoiselles pauvres, ayant quatre degrés de noblesse, seraient élevées aux frais du roi.

L'emplacement était assez mal choisi ; car le château, que l'on acheta au marquis de Saint-Brisson, de la famille Séguier, était dans un fond marécageux et peu sain ; mais c'était à une lieue de Versailles ; la fondatrice pouvait donc venir presque chaque jour à Saint-Cyr et, comme dira l'auteur d'*Esther*,

> Y goûter la douceur de se faire oublier.

Mme de Maintenon avait demandé à Mansard des bâtiments simples mais vastes. La première pierre fut posée le 25 avril 1685 et, moins de quinze mois après, les constructions étaient achevées. Il est vrai que Louis XIV y avait employé deux mille cinq cents ouvriers, choisis pour la plupart parmi d'anciens soldats, afin que l'armée concourût ainsi à cet hommage rendu à ses officiers.

La communauté nouvelle, qui allait s'installer

dans les bâtiments si rapidement et si coûteusement construits pour elle, fut placée sous la protection de la Vierge et sous l'invocation de saint Louis, naturellement. Sa constitution avait été revue au point de vue du style par Racine, qui, historiographe du roi, reçut en outre l'ordre de mentionner dans son histoire du règne la fondation de ce Saint-Cyr, auquel il allait bientôt, par son *Esther*, attacher une renommée impérissable.

Le 2 août 1686, une foule nombreuse s'était rangée tout le long de la route de Versailles à Saint-Cyr afin de voir passer une procession extraordinaire. En tête s'avançaient des prêtres, chantant le *Veni Creator*, et portant dans une châsse de cristal des reliques de saint Candide, que le pape avait envoyées à Mme de Maintenon et qui seraient tout à fait à leur place dans une institution de jeunes filles ; puis venait la garde suisse en armes, escortant les carrosses du roi, qui conduisaient au pas les trente-six dames de Saint-Louis, toutes jeunes et toutes belles. Ainsi l'avait voulu la marquise, qui savait combien une jolie figure a d'attrait pour l'enfance.

Leur costume, essayé devant Louis XIV sur Mlle Balbien, femme de chambre de Mme de Maintenon, n'était pas monacal, mais cependant sévère. Tout noir, avec des gants montant jusqu'au coude, il n'était égayé que par une croix d'or pendante sur la poitrine. Sur celle de Mme de Maintenon on avait gravé ce distique de Racine, qui s'appliquait ingénieusement à la croix même et à celle qui la portait :

Elle est notre guide fidèle ;
Notre félicité vient d'elle.

L'habit des demoiselles était plus gai, comme il convenait, bleu, avec un bord de dentelle autour du cou ; le bonnet, blanc, laissait voir les cheveux et un ruban noué sur la tête ; suivant la classe à laquelle appartenaient les jeunes filles, ce ruban et la ceinture étaient rouges, verts, jaunes ou bleus.

L'éducation donnée à Saint-Cyr fut d'abord assez mondaine ; car, mère pleine d'illusions, Mme de Maintenon ne désespérait point, au début, de trouver deux cent cinquante maris pour ses deux cent cinquante filles pauvrement dotées. Sans doute les demoiselles furent élevées dans la sobriété, car elles ne buvaient que de l'eau, comme avait fait toute sa vie leur protectrice ; sans doute elles apprirent à tenir l'aiguille, car le ciel de lit de la chambre de Louis XIV à Versailles est formé d'une tapisserie faite par elles, et elles ont brodé des ornements pour la cathédrale de Strasbourg, qui venait d'être réunie à la France ; mais on s'occupait surtout de parer leur esprit et de soigner leur beauté, qui, disait Mme de Maintenon, « est aussi un don de Dieu ». On leur permettait les perles et les rubans ; on cultivait leur voix. On cherchait à les instruire tout en les divertissant, car il n'y eut jamais d'éducation plus gaie ; pour corriger leur prononciation provinciale, on leur faisait déclamer des couplets empruntés aux meilleurs poètes ; enfin, elles jouaient la comédie.

C'était d'ailleurs une habitude dans les maisons d'éducation religieuses. Nos premières tragédies furent représentées dans les collèges. Les Jésuites avaient même des représentations payantes. Saint-Cyr était donc dans la tradition scolaire en faisant

représenter par les demoiselles *Cinna*, *Iphigénie* et *Andromaque*.

Les fillettes sont précoces. Celles-ci rendirent avec tant de vérité l'amour furieux d'Oreste, l'amour passionné de Pyrrhus et la jalousie d'Hermione, que la raisonnable Mme de Maintenon écrivit le lendemain à Racine : « Nos petites filles viennent de si bien jouer votre *Andromaque* qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces. » Et là-dessus elle lui demandait pour ses enfants un ouvrage dramatique où le chant fût mêlé avec le récit, un petit poème simple et sans prétention, où sa réputation ne serait aucunement intéressée.

Racine fut épouvanté. On a beau être converti, on a beau assister tous les jours à la messe et être pour les choses saintes aussi passionné qu'on l'a été pour les profanes, on tient toujours quand même à son ancienne réputation, quand on est un poète et quand on est Racine. D'autre part, prière de puissant vaut ordre, à plus forte raison quand ce puissant est une femme, et quand cette femme est la femme du roi !

Après quelques journées cruelles d'indécision et de perplexité, le poète chrétien, demeuré courtisan, songea au *Livre d'Esther*, et du coup se vit sauvé. Le sujet, qui enseignait le « détachement du monde au milieu du monde même », répondrait aux sentiments intimes de Mme de Maintenon. Les jeunes filles de Saint-Cyr pourraient jouer la pièce avec une entière bienséance, les habits des Persans et des Juifs étant « de longues robes qui tombaient jusqu'à terre ». Le plan, si difficilement et lentement établi dans les

tragédies psychologiques de Racine, serait vite fait cette fois, puisque le poète aurait pour collaborateur Dieu lui-même, qui avait pour ainsi dire, préparé les principales scènes. Enfin, le disciple de Port-Royal, nourri des lettres grecques comme des Saintes Écritures, trouverait enfin là l'occasion, souvent cherchée par lui, de lier, comme Sophocle, le chœur et le chant avec l'action, tout en employant ce chœur à chanter les louanges du vrai Dieu, du Dieu terrible et doux qui punit les méchants et qui laisse venir à lui l'enfance innocente. Aussi, passant, avec son enthousiasme ordinaire, du découragement à la joie, le poète retiré du théâtre se remit-il à la tâche avec toute son ardeur d'autrefois.

Il suivait pas à pas et fidèlement le texte sacré, se bornant à le mettre en dialogue et à modifier quelques circonstances peu considérables, soit pour mieux édifier les demoiselles de Saint-Cyr, soit pour ménager mieux l'intérêt dramatique. Inutile, n'est-ce pas? d'expliquer à ces jeunes âmes, si pures, pourquoi Assuérus avait répudié sa femme Vasthi, après un banquet de cent-quatre-vingt-sept jours, qui avait rendu le roi, ce qui n'était pas pour surprendre, un peu trop gai et tout à fait en train ; inutile de leur apprendre qu'Esther n'était pas la seule femme d'Assuérus. Et, d'autre part, Esther n'eût-elle point perdu la sympathie des spectateurs, s'ils avaient entendu cette favorite vindicative et cruelle demander au roi que les Juifs eussent durant deux jours le droit d'exterminer tous leurs ennemis, et que les cadavres des dix fils d'Aman fussent suspendus à des gibets.

D'ailleurs, le couple royal de la *Bible*, Racine se

le représentait naïvement d'après le couple royal dans la familiarité duquel il vivait à Versailles, puisque vous savez qu'il avait la rare faveur d'entrer chez le roi sans être annoncé et qu'il partageait souvent la chambre du monarque, dont il distrayait l'insomnie par des lectures à haute voix. Vous souriez, parce que Louis XIV et Mme de Maintenon, ces époux quinquagénaires, vous semblent un Assuérus bien marqué et une Esther un peu mûre. D'accord ; mais aux yeux des courtisans les personnages royaux conservaient, comme les dieux de l'Olympe, le privilège d'une immortelle jeunesse. Et comment ne pas reconnaître le grand roi dont Racine était chargé d'écrire l'histoire dans cet Assuérus, qui se fait lire pendant une nuit sans sommeil les annales de son règne? N'est-ce pas Louis XIV qui parle à Mme de Maintenon, quand Assuérus dit à Esther :

Oui, vos moindres discours ont des grâces secrètes...
Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse...
Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.
Que dis-je? Sur ce trône assis auprès de vous,
Des astres ennemis j'en crains moins le courroux.

Dans le délicieux récit d'Esther à Élise, n'est-ce pas Mme de Maintenon qui raconte son propre mariage avec Louis XIV?

De mes faibles attraits le roi parut frappé...
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
« Soyez reine », dit-il.

Vous comprendrez mieux l'admirable prière d'Esther au premier acte, quand je vous aurai lu cette admirable prière retrouvée dans les papiers de Mme de Maintenon :

Seigneur, mon Dieu, vous m'avez mise dans la place où je suis : je veux adorer toute ma vie l'ordre de votre Providence sur moi, et je m'y soumets sans aucune réserve. Donnez-moi, mon Dieu, la grâce de l'état où vous m'avez appelée : que j'en supporte chrétiennement les tristesses, que j'en sanctifie les plaisirs, que j'y cherche en tout votre gloire, que je la porte devant les princes au milieu desquels vous m'avez placée, que je serve au salut du roi... Vous, qui tenez entre vos mains le cœur des rois, ouvrez celui du roi, afin que j'y puisse faire entrer le bien que vous désirez ; donnez-moi de le réjouir, de le consoler, de l'encourager, et de l'attrister aussi, quand il le faut pour votre gloire; que je ne lui dissimule rien des choses qu'il doit savoir par moi, et qu'aucun autre n'aurait le courage de lui dire. Faites que je me sauve avec lui, que je l'aime en vous et pour vous, et qu'il m'aime de même. Accordez-nous de marcher ensemble dans toutes vos justifications sans aucun reproche jusqu'au jour de votre avènement.

Et c'est beaucoup moins Esther que la fondatrice de Saint-Cyr que nous entendons dans ces vers adorables :

Cependant mon amour pour notre nation
A rempli ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées...
Dans un lieu séparé des profanes témoins,
Je mets à les former mes études et des soins ;
Et c'est là que, fuyant l'orgueil du diadème,
Lasse de vains honneurs, et me cherchant moi-même,
Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier.

Mais ici une autre vision se présente aux yeux du poète. Ces jeunes filles de Sion, transplantées loin des rives du Jourdain, comment les reconnaîtrait-il dans ces rieuses demoiselles de Saint-Cyr, si heureuses sous l'aile protectrice de Mme de Maintenon? Non ; il rêvait d'autres vierges en larmes ; il revoit les religieuses persécutées et dispersées de ce Port-Royal, où s'est écoulée son enfance et où sa reconnaissance sollicitera humblement dans son testament une tombe aux pieds de ses maîtres vénérés. Ces psalmistes, dont ils lui ont enseigné l'admiration, il se plaît à emprunter leurs accents et leurs images pour pleurer les douleurs de celles qu'il aura, comme Esther, le courage de défendre au risque d'une disgrâce, et pour dire à Louis XIV de chasser la calomnie en des stances si admirables, que le plus mélodieux de nos poètes après lui, Lamartine, pourra écrire : « Ce ne sont plus des vers qu'on entend, c'est la musique des anges ; ce n'est plus de la poésie qu'on respire, c'est de la sainteté. »

Louis XIV et Mme de Maintenon furent charmés de cette pièce simple et édifiante, où ils se retrouvaient sous de si transparentes allusions, et plus d'une fois, tandis que lisait Racine, ils échangèrent des sourires attendris.

Ils se mirent aussitôt en devoir de monter l'œuvre de manière à faire honneur au roi, à Saint-Cyr et au poète.

La distribution des rôles n'alla pas sans difficultés. C'était l'embarras des richesses : comment faire un choix parmi tous ces « anges de Saint-Cyr », comme disait le roi, qui, à l'entrée de chaque campagne, recommandait ses armes à leurs prières innocentes?

On désirait qu'elles fussent toutes très jeunes, de quinze à seize ans, leur candeur même devant faire un des grands attraits de l'interprétation. Il fallut cependant les soutenir par une ou deux camarades un peu plus âgées : les demoiselles qui feraient les personnages d'hommes ne devaient-elles pas être de plus haute taille que leurs petites compagnes et avoir une voix déjà plus formée et plus grave? Le poète fut surtout ravi de son Mardochée, dont la voix allait au cœur. C'était la douce Madeleine de Glapion, une sainte, qui poussera la charité jusqu'à embrasser les mourantes contagieuses dont les parents mêmes s'écartaient avec effroi, et à qui Mme de Maintenon disait : — « Vos défauts seraient les vertus des autres ». Racine assistera à sa prise de voile, et y versera des larmes, qui ont été chantées par Sainte-Beuve.

La partition fut commandée au maître de musique de la chambre du roi, Jean-Baptiste Moreau. Vous n'y trouverez évidemment ni la puissance, ni la couleur de nos partitions modernes, écrites pour un grand nombre d'instruments sonores et variés ; mais on tenait surtout, en 1689, que les airs fussent « convenables aux paroles » et aux interprètes. Le roi devait prêter ses musiciens, et Nivers, l'organiste de la maison de Saint-Cyr, accompagner au clavecin les chants, un peu monotones sans doute, mais parfois touchants, comme le chœur fameux :

O rives du Jourdain !

brillants même parfois, comme les stances auxquelles je faisais tout à l'heure allusion :

Rois, chassez la calomnie !

Les costumes, pour lesquels le roi prêta les perles et les diamants qu'il avait autrefois portés dans ses ballets, furent dessinés par le décorateur des spectacles de la cour, Jean Bérain, de Saint-Mihiel, qui s'était formé à l'étude des chefs-d'œuvre de son illustre compatriote, le sculpteur Ligier Richier, dont je veux espérer encore que l'admirable *Moïse au tombeau* aura été respecté par l'armée des modernes Vandales. C'est Bérain qui peignit également les trois décors ; car Racine, pour amuser les enfants par la variété des décorations, n'a pas dans *Esther* observé l'unité de lieu. Le décor du troisième acte est même tout à fait pittoresque et amusant. Tandis que, d'un côté du théâtre, le chœur chante dans les superbes jardins d'Esther, de l'autre, nous voyons dans un salon pompeux le roi, la reine et Aman couchés autour de la table d'un festin. Lorsque, pendant la Révolution, on établira l'inventaire du mobilier de la maison de Saint-Cyr, on y pourra inscrire encore trente-cinq biscuits de fer-blanc, qui avaient figuré sur la table d'Esther. C'était à peu près tout ce qui restait d'une mise en scène, qui coûta à Louis XIV plus de 60 000 francs de notre monnaie.

Les répétitions furent dirigées avec tout le soin que l'on imagine par Racine et par Boileau.

Enfin, la première représentation fut donnée, le 26 janvier 1689, vers quatre heures de l'après-midi ; on ne disait pas encore : seize heures.

Le théâtre avait été installé dans le vestibule, très spacieux, des dortoirs. Celui des jaunes servait de foyer aux artistes. Devant la scène, de chaque côté du vestibule, avait été dressé un amphithéâtre.

Sur l'un étaient groupées les dames de Saint-Louis ; sur l'autre s'étageaient les petites rouges, puis les vertes, puis les jaunes, enfin les grandes bleues et les demoiselles très sages, au ruban couleur de feu, qu'on appelait les filles de Mme de Maintenon ; et comme, pour cette fête, on leur avait à toutes distribué à profusion des rubans de soie sous forme de nœuds de coiffe et d'épaule, l'aspect de toute cette fraîche jeunesse était ravissant.

La représentation fut un enchantement, et le roi revint à Versailles si enthousiasmé que durant tout le souper il ne fut pas question d'autre chose. Et, moitié par curiosité, moitié pour flatter le monarque, princes, marquis, prélats, jésuites, tous de solliciter la faveur d'être admis à un spectacle si rare et si charmant. Ce « divertissement d'enfants », dit Racine lui-même, finit par devenir le « sujet d'empressement de toute la cour ». Avoir assisté à une représentation de Saint-Cyr fut tenu pour un titre de gloire ; car le roi faisait lui-même la liste des invités, comme pour les voyages de Marly ; et, jusqu'à ce que tout le monde fût entré, il se tenait debout à la porte de la salle, la canne haute, pour s'assurer que pénétraient bien seuls les ayants droit ; en sorte que, s'il se formait aujourd'hui une association de contrôleurs de théâtre, elle pourrait se prévaloir des représentations d'*Esther* à Saint-Cyr pour se placer sous le patronage de Louis XIV en personne.

Je dois dire que tous les spectateurs n'apportèrent pas exclusivement à Saint-Cyr un esprit religieux et un désir d'édification. C'est ainsi que la belle Mlle de Marsilly, qui faisait Zarès, tourna la tête à

deux parents de Mme de Maintenon. Le plus piquant, c'est que ces deux prétendants à sa main se trouvaient être le père et le fils. Elle fit le plus grand honneur à l'éducation raisonnable qu'elle avait reçue, en choisissant le père. Devenue ainsi plus tôt veuve, elle put épouser en secondes noces un lord illustre et jouer un rôle assez important à la cour d'Angleterre.

Il y eut bien encore un autre incident, assez fâcheux celui-là ; mais on se hâta de l'étouffer.

Dans l'ensemble, ce qui charma les spectateurs d'*Esther* à Saint-Cyr, ce fut donc moins le sujet de la pièce, connu d'avance par tous dans le détail, que la naïve et adorable candeur de ses jeunes interprètes, qui, avant d'entrer en scène, se mettaient ingénument à genoux dans le dortoir des jeunes et disaient avec onction le *Veni, Creator*, ou qui, rentrées derrière le théâtre et craignant d'avoir mal joué, versaient d'abondantes larmes, que Racine attendri devait essuyer avec son mouchoir, avant d'aller humilier à la porte de la chapelle la joie et l'orgueil dont il sentait son cœur gonflé. Au sortir de Saint-Cyr, Mme de Sévigné l'écrivait à sa fille : « C'est un rapport de la musique, des vers, des chants, si parfait et si complet qu'on n'y souhaite rien. Les filles qui font des rois et des personnages sont faites exprès... On n'a point d'autre peine que celle de voir finir cette aimable pièce ; tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant : cette fidélité de l'histoire sainte donne du respect ; tous les chants, convenables aux paroles, qui sont tirés des *Psaumes* ou de la *Sagesse*, et mis

dans le sujet, sont d'une beauté que l'on ne soutient pas sans larmes. »

Mais, peu après, s'étant reprise, elle disait, avec sa pénétration ordinaire : « C'est un assortiment de toutes choses qui ne se retrouvera peut-être jamais. »

Il ne s'est jamais retrouvé en effet ; et voilà pourquoi *Esther*, comme s'y attendait également le fils de Racine, n'a jamais eu sur le théâtre le succès triomphal qu'elle avait obtenu à Saint-Cyr, même lorsque, dans une circonstance mémorable, la Juive Rachel imagina de la jouer le 28 février, jour où les Israélites célèbrent par une fête la disgrâce d'Aman, et où, chaque fois que le lecteur de la Synagogue prononce son nom dans le *Livre d'Esther*, tous les fidèles font le simulacre de frapper l'ennemi des Juifs.

A toutes les reprises d'*Esther* il a toujours manqué l'un ou l'autre des éléments dont la réunion avait composé le charme particulier des représentations de Saint-Cyr : tantôt en effet, par raison d'économie, on supprimait les chœurs, et, sortie de l'atmosphère lyrique dans laquelle l'avait placée le poète, l'œuvre paraissait pauvre et d'une simplicité un peu déconcertante ; tantôt, au contraire, pour rehausser l'éclat du spectacle et pour attirer le public, on encadrait l'idylle de Racine dans des décors archéologiques, dont le luxe et la bizarrerie l'écrasaient, ou bien on l'étouffait sous une musique nouvelle et fâcheusement bruyante, et le compositeur, pour obtenir des voix de ténors, ne reculait pas devant ce contre-sens absurde : mêler aux chastes compagnes d'Esther de jeunes hommes.

Dernièrement, sur cette scène même d'où j'ai l'honneur de vous parler, par une fantaisie ingénieuse, *Esther* fut représentée dans un décor, qui était la reproduction fidèle d'une tapisserie célèbre, avec son cadre ; et, quand au lever du rideau, Esther apparut dans son costume d'opéra avec Elise prosternée à ses genoux, ce fut dans toute cette salle un cri d'admiration. Mais le fait même que les personnages de Racine étaient devenus des personnages de tapisserie les immobilisait dans des attitudes hiératiques, dans des attitudes d'idoles, qui étaient le contraire même du théâtre où tout doit être action et vie. A ce curieux et beau spectacle, malgré le jeune talent de Mlle Méthivier, qui déjà faisait Esther, vous l'avouerai-je? je me suis profondément ennuyé.

Peu auparavant, une tragédienne, illustre entre toutes, et dont nous plaignons tous la vieillesse douloureuse, avait imaginé de replacer la tragédie de Racine dans son premier milieu et de représenter, non pas *Esther*, mais *Esther à Saint-Cyr*. Une mise en scène assez inexacte, mais fort adroitement truquée, nous montrait sur le théâtre le roi, Mme de Maintenon, toute la cour, les dames et les demoiselles de Saint-Cyr; pendant les entr'actes, tandis qu'on changeait les décors d'*Esther*, tous très rudimentaires et à peine ébauchés, spectateurs et interprètes d'*Esther* se mêlaient et causaient entre eux devant le public ; on voyait Mme de Maintenon présenter une fillette à Louis XIV et le roi de Perse remercier de ses félicitations le roi de France par la plus gracieusement féminine des révérences. A ce spectacle animé et tout à fait charmant je me suis beaucoup amusé ;

mais — il y a encore un mais ! — l'accessoire était devenu le principal, et que le diable m'emporte — pardon ! j'oubliais les dames de Saint-Cyr — je veux être pendu si j'ai écouté un seul des vers de Racine, les plus délicieux cependant peut-être qu'il ait écrits. C'est l'inévitable écueil de toutes les restitutions de ce genre, et il est certaine restitution de la première du *Cid*, non moins meurtrière pour le chef-d'œuvre, dans laquelle je confesse humblement au grand Corneille ma part de responsabilité.

De toutes les façons de monter *Esther*, il me semble bien que M. Gavault a choisi aujourd'hui la meilleure, celle qui trahit le moins le génie de Racine, génie exquis, fait de goût, de mesure et d'harmonie.

Les spectateurs de Saint-Cyr ne vous apparaîtront pas sur le théâtre ; à vous de les voir dans cette salle par les yeux de votre imagination complaisante : au premier rang de l'orchestre, Louis XIV, à côté de ses hôtes, le roi et la reine d'Angleterre ; un peu en arrière Mme de Maintenon, qui n'a pas le titre de reine ; derrière eux, Monsieur, les princes, Mmes de Bagnols et de Sévigné, coiffées de leurs fontanges, Bossuet et Bourdaloue, et imaginez-vous que les futurs Saint-Cyriens, que vous apercevez aux balcons, sont les Saints-Cyriennes, les rouges, les vertes, les jaunes, les bleues, et les demoiselles très sages, au ruban couleur de feu.

Mais sur la scène, laissée ainsi tout entière aux interprètes de Racine et de Moreau, vous allez avoir une restitution aussi exacte que possible du spectacle charmant, qui, à Saint-Cyr, eut une telle vogue.

C'est pourquoi M. Gavault a voulu que la repré-

sentation commençât par un *Prologue*, qui n'a jamais été récité qu'à Saint-Cyr, et qui va prendre aujourd'hui, par suite, l'attrait d'une nouveauté.

L'idée de ce prologue, à la fois plein de grâce et de grandeur, et qui donne dès l'abord à la tragédie une allure antique, n'était pas venue aussitôt à l'esprit de Racine. Mme de Maintenon avait alors auprès d'elle une nièce, âgée de seize ans et déjà mariée depuis trois années. La petite Mme de Caylus était enjouée et pétillante d'esprit, et elle a laissé des *Souvenirs* si piquants qu'il est impossible de ne pas penser en les lisant : « La femme qui a écrit cela devait avoir le nez retroussé. » Surtout elle disait délicieusement les vers, et l'abbé de Choisy, qui s'y connaissait pour avoir joué lui-même la tragédie à Bordeaux, travesti en femme, nous apprend que « toutes les Champmeslé du monde n'avaient point ces tons ravissants qu'elle laissait échapper en déclamant. » Pendant les répétitions d'*Esther*, Racine l'entendit doubler plusieurs rôles. Il imagina alors de composer pour elle un prologue à la manière de ceux d'Euripide, où une divinité venait instruire le public de ce qu'avait besoin de lui faire savoir le poète.

La médaille commémorative de la fondation de Saint-Cyr, qu'avait fait frapper Louis XIV, représentait la Piété entourée de religieuses et de demoiselles. Etait donc tout indiqué le personnage divin dont avait besoin Racine pour faire le prologue. Par la voix de la bien-disante Mlle Briey, vêtue de blanc, ainsi qu'il sied à la Piété, et portant sur la poitrine la croix des dames de Saint-Louis, vous allez

entendre d'abord Mme de Caylus célébrer la fondation de Saint-Cyr, la religion du roi, ses victoires sur le Rhin et la glorieuse campagne du Grand Dauphin qui venait de rapporter à son père les clefs de Philippsbourg, de Mannheim et de Frankenthal, conquises en moins de deux mois ; puis, dans une conclusion inspirée par Louis XIV lui-même, la Piété invitera les amateurs de spectacles frivoles à se retirer, avant la représentation d'*Esther*, de la sainte maison où tout respire Dieu, la paix et la vérité.

Quand la toile se lèvera sur ce prologue, mis en scène d'une façon adroitement animée et pittoresque, ne soyez point surpris de l'air que joueront les musiciens du roi. C'était, parmi les dames de Saint-Louis, une tradition que, ayant entendu le chœur de Mme de Brinon, mis en musique par Lulli, avec lequel les demoiselles de Saint-Cyr accueillaient toujours l'arrivée de Louis XIV, le compositeur Haendel l'avait traduit pour en faire hommage à son maître et protecteur, le roi George Ier d'Angleterre. Ce n'est qu'une tradition. Il n'en est pas moins curieux que, pendant cette guerre, une représentation d'*Esther* à Saint-Cyr puisse commencer sans invraisemblance par l'hymne national de nos loyaux alliés, les Anglais.

SEDAINE : *LA GAGEURE IMPRÉVUE*
COLLÉ : *LA PARTIE DE CHASSE DE HENRI IV*

PAR HENRI WELSCHINGER
de l'Institut.

Mesdames, Messieurs,

J'ai à vous entretenir aujourd'hui de deux jolies pièces, *la Gageure imprévue* et *la Partie de chasse de Henri IV*, dues à deux aimables auteurs Sedaine et Collé. — Je remercie l'aimable et spirituel directeur de l'Odéon qui, en réunissant ces deux noms sur la même affiche, a prouvé qu'il connaissait bien le répertoire français et qu'il savait lui donner une harmonie naturelle. Il m'est enfin agréable de parler à la place même où j'applaudissais naguère d'éloquents et regrettés confrères, Brunetière et Jules Lemaître. Que de fois dans cette même salle de l'Odéon où j'ai fait mes entrées, il y a bien longtemps, et à laquelle se rattachent les aimables souvenirs littéraires de ma jeunesse, — et où même j'ai vu jouer une petite comédie en vers, *la fille de l'Orfèvre*, d'Octave Lacroix et de moi, hélas ! bien oubliée, — que de fois j'ai entendu ici de belles pièces et de grands ouvrages dont les créateurs s'appelaient les deux Dumas, Augier, Labiche, Ponsard, Pailleron, Théodore Barrière, George

Sand, Coppée, Leconte de Lisle, Alphonse Daudet, et combien d'autres excellents dramaturges !

Dans cette salle aujourd'hui si pimpante, j'ai vu jadis — vous ne le croiriez pas ! — un petit orchestre de dix musiciens commandés par un vieil impresario coiffé d'une visière verte et jouant des polkas ou des mazurkas pour distraire les spectateurs pendant les entr'actes, tandis que circulaient des garçons de café portant des consommations sur de grands plateaux et criant dans les *intermezzi* : « Orgeat, limonade et bière, 10 centimes le carafon ! » Les fauteuils rouges où l'on se prélassait et où l'oncle Sarcey aimait à étaler sa large carrure, étaient vastes et profonds, invitant au repos... je ne dis pas au sommeil.

Les ouvreuses avaient des bonnets blancs ornés de rubans roses et prodiguaient à tout venant les coussins ou les petits bancs avec d'aimables sourires. Il était de mode alors de plaisanter l'Odéon et plus d'un auteur... refusé ou sifflé, lui octroyait quotidiennement une petite satire. Cela n'émouvait guère l'Odéon et même il aimait cela, car du moment qu'on parle de vous, même en mal, cela prouve au moins que vous existez... Les railleries n'étaient d'ailleurs pas bien méchantes. Ainsi *le Charivari* racontait par son directeur, — Louis Leroy a fait jouer ici-même *les Plumes du paon*, une très jolie comédie, — que les spectateurs y venaient en hiver, mais pour patiner dans la salle ou y voisiner avec les ours blancs dont un malin secrétaire de Sainte-Beuve disait :

A l'Odéon les petits ours,
Conduisent aux petits fours.

Et l'on plaisantait le quartier paisible, honnête et familial de l'Odéon dans la célèbre chanson du *Petit Ebéniste*

Là-bas, là-bas, tout au bout de la terre,
Là-bas, là-bas, non loin du Luxembourg...

Eh bien, ce quartier de bons bourgeois et de spirituels écoliers aimait le cher et vénérable théâtre. Il y venait entendre des tragédies et des comédies classiques fort bien interprétées et dont les artistes célèbres figurent en partie sur les médaillons du grand escalier : Got, Samson, Beauvallet, Johanny, Thirion, Delaunay, Berton, Chilly, Rachel, Léa Félix, Mlles Arnould, Agar, Sarah Bernhardt, Barretta, Samary, Crosnier, et d'autres devenus aussi célèbres.

On n'y jouait pas alors les pièces dites modernes, ni les horreurs dont frémissent les abonnés du *Grand Guignol*, du *Théâtre Royal* et des *Capucines*. On se contentait des terribles scènes de la vieille tragédie comme des petites ficelles ingénieuses de la comédie chère à nos ancêtres. On n'avait pas sous ses regards étonnés des ménages à trois ou à quatre, des truculences formidables, des crimes atroces, des tableaux hideux, des attentats inouïs. Il y avait bien çà et là des coquins et des traîtres sur la scène ; mais les roués d'aujourd'hui, les gredins satiriques, les bandits diaboliques, les guenons du pays du Nord, les demi-vierges, les folles et les sales harpies du boulevard nous étaient inconnus. Je ne veux point dire par là que l'Odéon était précisément une école de vertu, mais enfin la devise ancienne « *Ridendo castigat mores* », c'est-à-dire « *il châtie les mœurs en riant* » ne veut

pas dire par une traduction facétieuse « *le Rideau cache les mœurs* ! »

Heureux temps d'autrefois, — songerais-je à dire comme tous les anciens qui louent avec Horace le temps passé — et je me hâte d'ajouter : « heureux temps d'aujourd'hui, où, sous une direction habile et ingénieuse, les chefs-d'œuvre et les bonnes pièces d'autrefois reparaissent devant un public nombreux et satisfait !

Le plaisir que nous goûtions jadis, vous pouvez le goûter aujourd'hui et je suis content de le partager avec vous.

Donc, c'est de Sedaine et de Collé que nous allons parler pendant quelques instants.

Sedaine a fait *l'Heureuse gageure*, dont je ne vous décrirai pas les péripéties, car j'entends vous laisser tout le loisir de la surprise et permettre aux excellents acteurs de ce théâtre de vous l'offrir tout entier et même augmenté par une habile interpétation.

Je me contenterai de vous apprendre que le sujet de la comédie en partie a été emprunté par Sedaine à une nouvelle tragi-comique de Scarron, *la Précaution inutile* où une duchesse malicieuse joue et gagne un gros jeu. Ici la marquise de Clainville propose la gageure et la gagne avec le plus fine adresse. Elle s'ennuie dans son château et invite, en étourdie, un jeune et beau militaire qui passe sur le chemin, en l'absence de son mari. Or, celui-ci revient tout à coup. Effrayée de son audace, elle enferme le jeune officier dans une pièce voisine et arrive à l'en faire sortir à la barbe d'un mari orgueilleux et crédule en lui gagnant 50 louis. Sardou lui-même n'aurait pas mieux

machiné la chose. Mais l'honnête dénouement n'est pas celui qu'on nous aurait offert aujourd'hui. Le jeune officier, que l'on croyait un parent quelconque, était venu chez M. de Clainville pour épouser la fille de son frère, une délicieuse orpheline dont le marquis avait pris soin. La jeune Adélaïde consent à faire la félicité de M. Dieutelette qui devient ainsi le neveu du marquis. La marquise reconnaît qu'elle a eu tort d'avoir abusé de la finesse, et sa soubrette Cotte dit comme morale de la comédie : « Ah ! si cette aventure pouvait la guérir de ses finesses ! Que de femmes à qui, pour être corrigées, il en a coûté davantage ! »

Cette pièce jouée au Théâtre-Français, le 27 mai 1768, et dont l'auteur abandonna plus tard les honoraires à la Comédie-Française pour contribuer à l'achat d'un buste de Molière, scandalisa les critiques d'alors. Ils étaient moins faciles et moins indulgents que les nôtres. Ils n'admettaient pas qu'une femme tournât en ridicule son mari devant un autre homme... Qu'auraient-ils dit, hélas ! s'ils avaient entendu nos comédies actuelles qui non seulement bernent tous les maris, mais ne finissent guère par un innocent badinage... Il y a beaucoup d'esprit dans cette piécette, mais Voltaire, qui ne l'aimait pas chez les autres, s'était borné à résumer ainsi *la Gageure imprévue* :

« J'ai vu une comédie où il n'était question que de la manière de faire des portes et des serrures. Je doute encore si je dors ou si je veille ! » Eh bien, messieurs, c'est la scène la plus fine et la plus originale de la pièce que vous applaudirez, j'en suis certain.

Sedaine — car il faut un peu parler de lui — a laissé dans la littérature du XVIIIe siècle un nom qui n'est

pas oublié. Il est l'auteur connu et estimé du *Philosophe sans le savoir* qui lui mérita les suffrages émus de Diderot, des livrets de *Rose et Colas*, du *Déserteur*, de *Richard Cœur de Lion* et d'une vingtaine de comédies, opéras ou opéras-comiques moins estimés.

Plus que *le Philosophe sans le savoir*, le livret de *Richard Cœur de Lion* fit de Sedaine un académicien, en 1786. Les Parisiens qui aimaient à redire, le couplet d'Antonio :

La danse n'est pas ce que j'aime,
Mais c'est la fille à Nicolas...

ou celui de Blondel :

O Richard, ô mon roi,
L'univers t'abandonne !

ou la romance délicieuse :

Une fièvre brûlante
Un jour me terrassait...

Ce public enthousiasmé imposa et fit pour ainsi dire lui-même l'élection de Sedaine que l'Académie faisait trop attendre, et le poussa dans le fauteuil vacant du poète et critique d'art Watelet. Quand la Révolution détruisit les Académies et lorsqu'en 1795 on créa l'Institut, Sedaine eut le chagrin de n'y être pas rappelé... Cette fois le public l'avait oublié.

Sedaine était un homme modeste. Fils d'un maître maçon, il dut, tout jeune, à la mort de son père, pour faire vivre les siens, prendre la truelle et le marteau du tailleur de pierres. Il en fit l'aveu dans son *Recueil des pièces fugitives*, sans trop crain-

dre que le lecteur ne lui adressât le célèbre conseil : « Soyez plutôt maçon ! » Il prévoyait cependant cette critique et il y répondait ainsi par avance :

Pourquoi ne serais-je pas maçon et poète? Apollon, mon seigneur et maître, a bien été l'un et l'autre... Je sais bien qu'on a lieu de se défier qu'un maçon-poète ne maçonne mal et qu'un poète-maçon ne fasse de méchants vers. Là-dessus, j'ai fait mon choix : j'aime encore mieux passer pour mal versifier que pour mal bâtir. C'est pour vivre que je suis maçon. Je ne suis poète que pour rire ! »

C'est charmant et cela est dit en prose. Voici qui, par le même auteur, est dit en vers et semble plus charmant encore :

Ma vanité craint peu de lever le rideau
Et de mes premiers jours regarder le tableau :
Avant que le soleil, pénétrant l'atmosphère,
Eût porté ses rayons jusque sur l'hémisphère,
Arraché chaque jour à l'humble matelas,
Où souvent le sommeil me fuyait, quoique las,
J'allais, les reins ployés, ébaucher une pierre,
La tailler, l'aplanir, la retourner d'équerre.
Souvent le froid m'ôtait l'usage de la voix
Et mon ciseau glacé s'échappait de mes doigts.
Le soleil, dans l'été, frappant sur les murailles
Par un double foyer me brûlait les entrailles...

Et décrivant les maux qui menaçaient sa faible santé et lui prédisaient une trop courte vie (*il devait vivre* 78 *ans* !) le bon Sedaine, s'adressant aux poètes ses rivaux, s'écriait :

Enfants efféminés de Virgile et d'Horace,
Est-ce là le chemin qui conduit au Parnasse?
Et Thalie à des doigts chargés de durillons
A-t-elle jamais osé confier ses crayons?

Elle les avait bien confiés déjà au menuisier de Nevers, et au serrurier Adam? Molière n'avait-il pas été barbier à Pézenas, et plus tard n'avons-nous pas connu le poète-boulanger Reboul?... Le vieux proverbe français est toujours vrai : « *Il n'y a pas de sots métiers, il n'y a que de sottes gens.* » Et Sedaine maçon, tailleur de pierres, puis contre-maître, surveillant, enfin architecte, a eu le talent au milieu des maçons affairés, des manouvriers rustiques, des clameurs et des chants, du bruit des truelles et des marteaux, de composer de jolis vers et mérité d'être distingué par l'architecte Buron, le grand-père de David, pour obtenir enfin les loisirs nécessaires à sa réelle vocation et à ses goûts littéraires. C'est en 1751 que son nom, jusque-là inconnu, sortit de l'antre. Il composa la célèbre *Epître à mon habit* que l'abbé Raynal eut le tort d'attribuer à un Irlandais, secrétaire du comte de Hermans, un sieur Dromgold... Sedaine, furieux, imprima à ses propres frais, son *Recueil de poésies fugitives* en tête duquel il plaça *l'Epître* qui fit fureur et fut pour lui ce que fut pour Arvers le sonnet célèbre, *le Vase brisé* par Sully Prudhomme, *le Midi roi des étés* par Leconte de Lisle.

Quoique je n'aie nulle intention d'allonger cette conférence, je ne puis résister au plaisir de vous redire quelques vers de ce charmant morceau.

Ah ! mon habit, que je vous remercie !...
Que je valus hier, grâce à votre valeur !
Je me connais et plus je m'apprécie,
Plus j'entrevois qu'il faut que mon tailleur,

Par une secrète magie,
Ait caché dans vos plis un talisman vainqueur,
Capable de gagner et l'esprit et le cœur !
Dans un cercle nombreux de bonne compagnie
Quels honneurs je reçus !... Quels égards ! Quel accueil !
Auprès de la maîtresse, et dans un grand fauteuil,
Je ne vis que des yeux toujours prêts à sourire ;
J'eus le droit de parler et parler sans rien dire !
Cette femme à grands falbalas
Me consulta sur l'air de son visage ;
Un blondin sur un mot d'usage,
Un Robin sur des opéras.
Ce que je décidai fut le *nec plus ultra*.
On applaudit à tout... J'avais tant de génie !
Ah ! mon habit, que je vous remercie !
C'est vous qui me valez cela !

Je regrette que cette délicieuse épître ne soit pas plus souvent dite dans les matinées où l'on nous assomme trop souvent avec des tirades surannées ou de fausses galipettes... On pourrait dans le même temps dire *l'Habit noir* d'Alphonse Daudet, et je suis sûr que le public en serait enchanté. La conclusion de l'*Epître* de Sedaine est d'une moralité incontestable, dont nous pouvons toujours tirer profit :

Mais chez nous, peuple aimable, où les grâces, l'esprit
Brillent à présent dans leur force,
L'arbre n'est point jugé sur ses fleurs, sur ses fruits...
On le juge sur son écorce !

Voilà comment un jeune maçon composait des vers faciles et gracieux ! Aussi, je m'étonne que de trop nombreuses critiques aient été si sévères pour le style de Sedaine. J'incline à croire qu'ils ne l'avaient pas lu ou guère lu.

« Ils disent, remarquait-il lui-même — en plaisantant ses erreurs — que je ne sais pas le français, et moi je dis qu'il n'y a pas un seul de ces messieurs qui aurait pu faire *Rose et Colas* ! » A propos de cette jolie comédie en un acte, mise en musique par Monsigny et jouée à l'Opéra-Comique en 1764, Sedaine fait observer que ce petit genre avait l'ambition « *de joindre la flûte d'Euterpe au masque de Thalie, telle que les Grecs l'ont unie au sceptre de Melpomène* ! » Mais — détail plaisant — l'auteur avait eu soin de la faire imprimer avant de la donner sur la scène, de crainte — ce qui était déjà arrivé pour d'autres opéras — que les chanteurs ne vinssent à faire quelques fausses notes qui, agaçant l'auditoire, devaient porter un grand préjudice au scénario.

A l'une des pièces dont j'ai fait le poème, dit-il, un acteur commence un duo dans un autre ton que l'orchestre. Les connaisseurs se récrièrent avec justice; leurs échos retentirent et jamais on n'a eu la hardiesse d'essayer une seconde fois si ce duo bien exécuté serait bon ou mauvais !

La pièce du *Barbier de Séville*, dont on célébrait il y a quelques jours le centenaire, désola ainsi Rossini, parce que le ténor Garcia avait brisé sa guitare, que la basse Vitarelli s'était cassé le nez et qu'un chat malencontreux, venu on ne sait comment sur la scène, avait poussé des miaulements que le public moqueur s'était essayé d'imiter. Il faut décidément peu de chose pour amener une chute au théâtre.

Mais revenons à Sedaine. Il se trouve aujourd'hui à côté de Collé et vous allez voir qu'il y a une raison décisive pour cela.

L'auteur de *la Gageure imprévue* avait, déjà auparavant, fait représenter au théâtre italien en 1762 une comédie en trois actes, *le Roi et le Fermier*, musique de Monsigny, dont il a dit lui-même :

Cette pièce est tirée du théâtre anglais ou plutôt d'une ancienne histoire qui n'a guère pour elle que la tradition.

Henri VI s'égara la nuit dans une forêt au retour d'une chasse ; il entra chez un bûcheron, et là il vit peut-être pour la première fois ce qu'est un homme vis-à-vis d'un autre homme, dépouillé par son ignorance du profond respect qu'il doit avoir pour son roi. Jamais scène au théâtre n'a ouvert au poète une plus vaste carrière, un moyen plus simple pour faire entendre des vérités utiles.

Mais la censure, dirigée par le sévère Marin, trouva que Sedaine aurait été un peu loin dans sa critique de la cour et des courtisans et elle lui fit adoucir ses critiques

Sedaine a supposé que lord Lurewell avait fait enlever la belle Jenny, fiancée du garde-chasse et fermier Richard. Mais Jenny, parvenue à échapper à la passion de Lurewell, est revenue auprès de Richard ; elle le rassure aussitôt, mais elle lui apprend que le mécréant lord a confisqué son troupeau de moutons. Le roi chasse dans les environs. Elle ira lui demander justice. Or, Henri VI s'est égaré dans la forêt. Richard le rencontre, sans le connaître, et l'invite à venir souper à sa ferme. Jenny lui conte son infortune et le roi y compatit. Aussi, lorsque lord Lurewell, arrêté par erreur dans la forêt par le garde comme braconnier, comparaît devant le roi, celui-ci se fait reconnaître par tous les assistants et chasse le perfide. Il anoblit Richard et le marie à Jenny à

laquelle il donne une large dot. Tout le monde chante alors :

Le Roi !
Le Roi !
Quoi ! c'est le Roi !
C'est le Roi !
Vive le Roi !

Richard crie à tue tête :

Ah ! sire, excusez-moi
Sire, pardonnez-moi !

Sur quoi toute l'assistance répète : « Vive le Roi ! »

Dans cette pièce bien aimable et bien innocente il y avait un mot excellent que la Censure a fait supprimer. Henri VI s'étonna de voir que Richard paraît si instruit et si fin observateur :

Qui peut vous en avoir tant appris?

RICHARD

Ma foi, j'ai un peu couru, j'ai vu. Tenez, nous parlions d'un roi tout à l'heure. Et bien ! j'ai vu ce qu'un roi n'est pas toujours à portée de voir.

LE ROI

Quoi donc?

RICHARD

Des hommes !

C'est cela ce que la censure appelait un propos téméraire.

Changez le nom de Henri VI en Henri IV, le nom de Lurewell en Cassério, de Jenny en Agathe et vous aurez *la Partie de chasse* de Collé, avec cette addition

importante cependant, la présence de Sully et sa réconciliation touchante avec le roi, quand il a pu déjouer les intrigues des courtisans ligués contre lui. Ajoutons aussi que le personnage de Henri IV a un tout autre relief que celui de Henri VI, pour une bonne raison c'est que Henri IV est un monarque exceptionnel, et que l'autre n'est que ce misérable fantoche que l'Angleterre voulait imposer à la France et qui dut fuir avec ses soldats devant la Pucelle.

***

Le chansonnier Charles COLLÉ, dont nous allons maintenant nous occuper, avoue lui même qu'il a pris l'idée et une partie de sa pièce dans la comédie anglaise, *le Roi et le meunier*, de Mansfield.

Le public judicieux, dit-il, distinguera facilement ce que je dois à l'auteur anglais d'avec ce qui m'est propre. On verra aussi que les *Mémoires* de Sully ne m'ont pas été inutiles. M. Sedaine, dont les talents et le génie marqués pour le théâtre sont si connus, n'a pas dédaigné de puiser dans la même source que moi... Le succès brillant qu'il a eu et qu'il continue d'avoir, justifie le choix qu'il a fait de ce sujet. Heureusement, nous ne nous sommes nullement rencontrés dans la manière dont nous en avons tiré parti l'un et l'autre. Tout ce qui me reste à désirer à présent, c'est que mon succès ne soit pas différent et approche un peu du sien.

Collé avait écrit sa pièce deux ans après Sedaine, en 1764 et l'avait imprimée en 1766. Deux mois avant qu'elle fût jouée sur le théâtre des *Menus Plaisirs*, Grimm, dans sa *Correspondance*, en avait parlé avec

une certaine aigreur. Il louait l'auteur d'avoir choisi Henri IV pour principal personnage et remarquait que c'était une habileté d'avoir pu intéresser ainsi jusqu'à ses ennemis, car quel était le Français qui aurait pu désirer la chute d'une pièce où Henri IV jouait le principal rôle?

Malgré cela, disait-il, il fallait un grand talent pour faire cette pièce supérieurement. Or, l'exécution de Collé ne répond que médiocrement à l'attente du public. Cet homme n'a point de force comique. Les meilleurs traits de sa pièce sont extraits de l'original. Le rôle de Henri IV, passé la scène de la réconciliation avec Sully, n'est point intéressant. Il fait un pauvre et quelquefois un mauvais personnage chez le meunier ; or Henri IV y eût été sublime. Quant aux paysans, M. Collé, au lieu du ton naïf, leur donne le ton grivois, ce qui est fort différent...

On ferait, ajoute Grimm, un parallèle très intéressant entre M. Sedaine et M. Collé, mais qui tournerait à l'avantage de M. Sedaine. Celui-ci prend ses spectateurs pour des gens d'esprit et *M. Collé, au contraire, les prend pour des bêtes.* Quand il a une pauvre petite finesse à employer, il meurt de peur qu'elle ne nous échappe et il a grand soin de nous le faire remarquer par quelqu'un de ses personnages.. C'est pour les gens d'esprit, Monsieur Collé, qu'il faut travailler, sans quoi ils se moqueraient de vous, et les bêtes, sur qui vous comptez, ne se piqueraient pas de reconnaissance. Ils vous feraient faux-bond en répétant machinalement ce qu'ils auraient entendu dire aux gens d'esprit.

Eh bien, n'en déplaise à Grimm, je suis du parti des bêtes qui reconnaissent la supériorité de *la Partie de chasse de Henri IV* sur *le Roi et le meunier.* Grimm prédisait un médiocre succès à la brochure. Or, la première édition à 2000 exemplaires fut vendue

en cinq jours. Grimm prédisait un insuccès à la pièce sur la scène. Il fut obligé de convenir qu'au théâtre du duc d'Orléans, au château de Bagnolet, la pièce triompha. Il est vrai qu'il en attribue le mérite au jeu admirable du duc d'Orléans. Et comme pour se venger de cette réussite, il attaqua le dédicace au prince, dont Collé était le secrétaire, et constata qu'il n'y avait rien de plus plat. Cette dédicace est très courte. Elle a quinze lignes. L'auteur se plaint, sur la défense même du prince, de ne pouvoir lui offrir ses éloges; mais il ajoute : « Heureusement que, tout puissant que vous êtes, vous ne pouvez pas imposer au public le silence que vous m'ordonnez ! » Je ne vois là rien de plat. Si nous passions au crible les dédicaces de Corneille et de Racine, nous aurions peut-être bien des faiblesses à regretter, mais de tels auteurs sont, encore plus que Collé, au-dessus de nos critiques, et je ne renouvellerai pas ici les blâmes qu'un petit poète avait jadis adressés à Racine, lequel eu pour vengeance d'outre-tombe les pauvres vers que son Zoïle a eu la malchance de faire débiter sur deux grandes scènes françaises. C'est, comme dit Rivarol, « de la prose où les vers se sont mis ».

Avant d'être jouée, comme consécration dernière, à la Comédie-Française, *la Partie de chasse* subit des déboires étranges. Quoique représentée avec éclat sur les théâtres des grands seigneurs de l'époque et sur diverses scènes de province, elle rencontra, avant d'entrer à la Comédie, les oppositions les plus vives de la Censure.

Collé lui-même nous donna les détails de cette affaire. Mais, chose amusante, c'est l'auteur qui, en 1760, lors de la première édition de sa pièce, conseilla

au duc d'Orléans de ne pas la jouer, comme le duc l'aurait voulu, « parce *qu'on pourrait faire des comparaisons du temps de Henri IV avec le temps présent qui ne seraient pas à l'avantage de notre siècle* ».

Voilà la raison de la résistance de la Censure. De plus, elle craignait que la familiarité, dont témoigne le roi avec les paysans, ne nuisît à la majesté du trône. En 1763, on joua la pièce devant un auditoire choisi sur le théâtre du château de Bagnolet, et le succès de l'auteur fut considérable. Parmi les acteurs, qui étaient tous de grands seigneurs, le duc d'Orléans avait joué supérieurement le rôle de Henri IV. « Le prince de Condé, remarque Collé, a été, ainsi que tous les autres spectateurs, *attendris jusqu'aux larmes, ils en ont versé à chaque instant;* les acteurs étaient obligés de s'interrompre à cause des applaudissements redoublés. »

Je ne sais, Mesdames, Messieurs, si nous vous verrons tout à l'heure imiter cette noble assistance et mêler vos pleurs à vos bravos... Je crois que les rires l'emporteront sur les pleurs.

En 1764, Collé remanie sa pièce qui s'appelait d'abord *le Roi et le Meunier* pour s'intituler la *Partie de chasse de Henri IV* et crée la grande scène de la réconciliation du Roi et de Sully d'après les célèbres *Mémoires*, ou *Economies royales*, écrits ou dictés par le ministre du grand Roi, scène qui est du domaine dramatique plus que du comique. On joue la pièce ainsi remaniée le 27 décembre 1764 à Bagnolet pour la fête de la maîtresse du duc d'Orléans.

Henri IV fit la sensation la plus grande. Le maréchal de Richelieu avoua qu'il y avait *pleuré de très bonne foi*

et que les larmes qu'il avait répandues ne ressemblaient point à celles qu'il avait versées à des tragédies.

Il dit à Collé lui-même que ce n'était point *des larmes d'emprunt*. Nous allons voir si en 1916 on a le cœur aussi sensible qu'en 1764.

Le duc de Choiseul, ajoute Collé, quelque courtisan et de ministre qu'il ait, y a aussi pleuré.

L'émotion fut telle que les gentilshommes de la Chambre supplièrent l'autorité suprême de laisser jouer la pièce à la Comédie-Française.

Je me souviens, écrit alors Collé, que la grande difficulté a été aplanie par la mort de Mme de Pompadour, qui a empêché à elle seule, il y a deux ans, que cette comédie fût représentée. Si elle l'est aujourd'hui, elle m'aura rendu un très grand service sans le savoir, car il n'y a point de comparaison de ma pièce telle qu'elle est aujourd'hui avec ce qu'elle était au commencement de 1762.

Le 17 mai 1766, le duc d'Orléans invita M. et Mme Collé à assister à la représentation de *la Partie de chasse* aux Menus-Plaisirs, ; ce qui était déjà une grand pas de fait, Brizard, Grandval, Dauberval, Prévost, Molé, Auger, Mmes Drouin, Doligny et de Lenzi, acteurs et actrices célèbres de l'époque, jouaient les divers rôles et eurent un prodigieux succès. Le public demanda à cor et à cri que la pièce fût jouée à la Comédie-Française, et les comédiens eux-mêmes envoyèrent une députation au marquis de Saint-Florentin pour obtenir l'autorisation. Ce ministre en parla au roi qui renvoya l'affaire au lieutenant de police M. de Sartines, lequel, n'osant se prononcer, rédigea un vague mémoire *pour et contre* qui laissait au mo-

narque la décision à prendre. Il en résulta un nouvel ajournement qui exaspéra le pauvre Collé. Et cependant on jouait la pièce 28 fois à Lyon et 33 fois à Bordeaux. On en privait seulement la Comédie-Française, mais la troupe du duc de Gramont joua *la Partie de chasse* aux Porcherons le 11 avril 1767 ; puis les acteurs de la Comédie-Italienne la représentèrent les 22 et 23 avril chez la duchesse de Villeroy.

Collé nous apprend, dans son *Journal*, qu'un religieux de l'ordre de Cîteaux l'avait vivement remercié du plaisir que lui avait donné la lecture de la pièce et qu'il s'apprêtait avec plusieurs de ses confrères à en donner au couvent quelques scènes, en mettant de côté la bonne Margot, le charmant Colas et la petite Agathe, sur une petite scène particulière. Le bon Bernardin devait remplir le rôle du bon Henri et l'un de ses confrères, Sully. « Le *sentiment*, dit-il dans une lettre émue, *rendra notre début heureux.* » Puis il envoyait des vers de sa façon à Collé et s'excusait d'être prolixe :

Des provinciaux tel que moi font d'éternels compliments. D'ailleurs, quand on est sur le chapitre de Henri IV et qu'on est bon Français, peut-on jamais finir?

Collé trouva la lettre agréable, mais en conclut que si le Bernardin avait de l'âme et du goût, il devait être malheureux en son état... Est-ce bien sûr et n'avait-il pas pour se distraire la prose de Collé? Il est vrai que ce n'était pas un bréviaire toujours digne d'un religieux... Maintenant la lettre est-elle vraie? Collé est bien capable de l'avoir inventée, et c'est ce que je crois.

Malgré le succès de *la Partie de chasse* en présence et sur les petits théâtres de Paris, Collé continuait toujours à désirer la faveur suprême, c'est-à-dire la Comédie-Française, et s'en excusait auprès de ses amis. Il avoue que ses démarches, ses pourparlers, ses rabâchages lui avaient causé un ennui et des nausées abominables.

Une nouvelle délégation des comédiens va revoir M. de Sartines qui fait toujours la sourde oreille. Collé se désole et, invoquant sa santé et son âge, n'ose dire comme Bernis à Fleury qui lui refusait un bénéfice : « J'attendrai ! » Pour le consoler, Mercier du Paty, avocat général au Parlement de Bordeaux, fait frapper une médaille à l'effigie de Henri IV et lui en envoie un exemplaire, « faible échange, dit-il, *des larmes délicieuses que je dois à votre* Partie de chasse. J'aime tant le bon roi Henri IV que je ne puis me dispenser d'aimer ceux qui l'aiment et le font aimer ! » Du Paty félicite ensuite Collé de ses chansons légères — car ce fut surtout un chansonnier et le meilleur du Caveau qu'il avait fondé avec Panard, et il l'appelle « l'héritier de feu Momus, ce dieu charmant, ami de l'humanité. »

Enfin, le 16 novembre 1774, après douze ans d'attente, *la Partie de chasse* est représentée à la Comédie-Française et la pièce triomphe. Elle est considérée comme une des meilleures du temps et inscrite au répertoire. On rit, on pleure, on applaudit et Grimm seul fait la grimace. Que de critiques avisés se sont trompés et que de fois le public a-t-il cassé des arrêts que l'on disait inexorables !

Mais, tout en applaudissant la gaîté, la bonhomie,

le naturel de la pièce de Collé, qu'il me soit permis de dire, avec Grimm lui-même, que le personnage de Henri IV ne nous a été présenté que sous un côté familier et bonhomme, et que l'esprit dont il pétillait n'apparaît guère dans ses reparties. Le portrait est incomplet tout en étant agréable. Ce n'est pas l'entière et saisissante physionomie du Béarnais, du monarque qui fût l'idole de tous les Français.

Le seul roi dont le peuple a gardé la mémoire.

Nous l'entr'apercevons seulement dans la grande scène avec Sully où Collé nous présente l'image d'un des plus grands ministres que la France ait eu l'honneur et le bonheur de posséder, si bien que son successeur, le grand Richelieu, n'eut qu'à suivre son exemple pour mettre la France au premier rang des nations européennes.

Heureux temps qui possédait de tels ministres et de tels serviteurs, occupés et préoccupés des intérêts de l'État plus que de leurs intérêts personnels ! Mais Henri IV — et ce sera mon dernier mot — dont vous allez revoir la séduisante figure, ah ! comme j'aurais voulu qu'en une scène Collé le fît revivre sous tous ses traits ainsi que notre mémoire nous le retrace fidèlement:

Ce roi vaillant,
Ce diable à quatre,
Ayant le triple talent
De boire et de battre
Et d'être un vert galant !

dit la Chanson populaire ; c'est bien lui, mais nous eussions aimé à le revoir en tout son éclat. Je sais

bien que la comédie de Collé ne le comportait pas, mais laissez-moi, en terminant — puisque l'occasion m'en est offerte, — retracer rapidement l'image du *Roi des braves* en ces moments où nos chers soldats nous donnent l'exemple de tant de bravoure... Je voudrais vous le présenter tel qu'il était, ce fin Béarnais, à front large, aux sourcils épais de poil gris, aux yeux rieurs, à la bouche luxuriante, à la robuste stature, à l'humeur large, facile, loyale, narquoise et déterminée.

Représentons-nous-le, nous-mêmes, ce véritable ami du peuple, ce bon roi Henri qui voulait que « le dernier des paysans pût mettre la poule au pot chaque dimanche », cet homme de guerre incomparable qui jamais n'a désespéré de la fortune et a enseigné aux Français, comme l'a dit plus tard Napoléon, que : « *la victoire appartient au plus opiniâtre* », et qui, à un courtisan, s'étonnant de le voir entouré étroitement par le peuple, répondait : « Si vous aviez vu mes soldats un jour de bataille, ils me pressaient bien davantage ! » Quel roi, quel prince, quel chef que celui qui est venu à bout des Guisards, des Ligueurs, des Espagnols — les Boches de ce temps-là — et qui après trois grandes batailles, 140 combats et 300 sièges de places, a fait la paix glorieuse au dehors comme au dedans, réconciliant catholiques et protestants par le célèbre édit de Nantes et appelant à lui, avec franchise et entrain, toute la bonne volonté, faisant vraiment l'union sacrée et disant : « *Ceux qui suivent tout droit leur conscience sont de ma religion !* » Bel et grand exemple pour tous les gouvernements que celui qui, après avoir chassé l'étranger, a restauré la

France, soulagé le peuple, créé d'admirables finances, formé une armée superbe et une marine importante, relevé le commerce, l'agriculture et l'industrie, constitué de solides alliances et fait dominer en tout et partout la justice, la tolérance, la raison et l'honneur !

A toutes ces qualités ajoutons encore l'esprit, la gaîté, la bonne humeur qui sont de tradition parmi nous... Quand je relève les bons mots et les spirituelles railleries de Henri IV, il me semble retrouver les bons mots et les plaisanteries de nos combattants qui, eux aussi, à la façon du Béarnais, découvrent le moyen de rire à la barbe de leurs ennemis au milieu des fatigues, des dangers et des combats les plus extraordinaires. Quand je lis les lettres de nos merveilleux officiers et soldats de l'Artois, de l'Yser, de l'Argonne, de Verdun, de la Champagne, de la Grèce et de l'Orient, j'y trouve comme un écho du style original, primesautier et réconfortant du bon Henri.

Écoutez ce récit de la bataille d'Ivry fait en cinq lignes par le roi à la façon de Jules César :

L'ennemi tout rompu, le Roître en partie défait, l'infanterie rendue, le Bourguignon malmené, la cornette blanche et le canon pris, la poursuite jusqu'aux portes de Mantes... C'est la victoire, et Dieu nous a bénis !

Voilà comment parlent nos officiers, nos généraux !

La France, ainsi qu'au temps de Henri IV, lutte en ce moment, vous le savez tous, avec le plus noble courage contre un ennemi barbare et acharné. Cet ennemi croyait ces jours-ci — vous me permettrez en achevant cette causerie de dire cela — car c'est

une pensée qui nous occupe et nous suit partout — cet ennemi croyait venir à bout de notre résistance et voici que de l'aveu des journaux étrangers — je ne cite que ceux-là — nos soldats ont battu les meilleures troupes allemandes, la Garde elle-même.... Quoi qu'en disent les fâcheux, les pessimistes, la grandissime opération contre Verdun, annoncé avec tant de pompe par les Bulletins officiels de Berlin, de Cologne et de Francfort n'a pas abouti. C'est un échec, oui un échec, dont les conséquences, je vous l'affirme, seraient plus graves que ne le pensent les sceptiques, les incrédules, ou les détracteurs.

Que disent en effet les journaux allemands dans leur ensemble, après ces longues journées d'assauts inouïs et de luttes formidables où le Kaiser croyait enlever Verdun et battre la France qu'il appelait « son principal ennemi »? Ils disent : « Courage, patience et confiance ! » Voilà quelle consolation ils donnent à leurs propres troupes, au lendemain du jour où ils criaient tous : « Victoire ! » Eh bien, reprenons à notre compte ces trois mots : « Courage, patience et confiance ! », non pas comme une consolation, pour nos soldats, car ils n'en ont pas besoin, eux qui sont les plus courageux, les plus patients, les plus confiants des hommes, mais pour nous-mêmes... Si parmi nous, — je ne le crois pas, — mais enfin si parmi nous il était des citoyens timides, craintifs, inquiets, découragés, secouons-les, remontons-les, fortifions-les!... Quant à ceux qui oseraient douter de notre armée et de sa victoire définitive, qui répandraient des bruits mensongers et de fausses nouvelles, oh ! pour ceux-là pas de pitié ! Traitons-les

comme des Boches qu'ils sont et montrons-leur carrément ce que sont de vrais Français !...

Avec Henri IV, dont nous allons revoir la noble et familière image, rappelons-nous au milieu des épreuves et des périls qui ne sont pas finis et qui peuvent durer longtemps encore, rappelons-nous la fameuse harangue d'Ivry-la-Bataille, dans laquelle le roi exhortait ainsi ses soldats : « Je veux vaincre ou mourir avec vous ! Gardez bien vos rangs et ne perdez point de vue mon panache blanc, vous le trouverez toujours au chemin de l'honneur et de la victoire. » Notre panache aujourd'hui est le drapeau tricolore qui, vous le savez, a toujours tracé à nos troupes dans les rangs ennemis un sillon victorieux. Suivons-le avec confiance, avec ardeur, avec amour !

Haut les cœurs, Messieurs et Mesdames, et à l'exemple du Béarnais ne doutons jamais, de la gloire et du salut de la France !

CASIMIR DELAVIGNE : *UNE FAMILLE AU TEMPS DE LUTHER*

BEAUMARCHAIS : *LE BARBIER DE SÉVILLE*

PAR MARC LE GOUPILS

Mesdames, Messieurs,

Faire une conférence aux matinées classiques de l'Odéon, c'est faire une préface. Or à l'une des deux pièces de ce jour Beaumarchais lui-même a déjà mis une préface, qui est l'inégalable chef-d'œuvre du genre. Et comment le seul nom de barbier, qu'il va me falloir à chaque instant prononcer n'a-t-il pas achevé de m'éclairer sur les périls de l'aventure où je me suis laissé engager? Puissé-je trouver mes auditeurs dans l'état où Beaumarchais souhaitait de rencontrer les lecteurs de sa pièce, « dégagés de soucis, contents de leur santé, de leurs affaires..., de leur *déjeuner*, de leur estomac », bref, trop à leur aise pour n'avoir pas quelques minutes de patience, même à l'égard d'un fâcheux.

L'Odéon, aujourd'hui, comme à son ordinaire, vous donne deux pièces, une tragédie et une comédie. Il se propose d'instruire en amusant. Dans le précédent spectacle, *les Fourberies de Scapin* succédèrent

à *Phèdre*, et *le Barbier de Séville* succédera aujourd'hui à *Une Famille au temps de Luther*. Ceux d'entre vous qui préfèrent le rire aux larmes seront même un peu favorisés : d'abord la comédie de Beaumarchais est plus longue que la tragédie de Casimir Delavigne ; ensuite cette tragédie, légèrement infidèle à une règle longtemps sacro-sainte du genre, tempère à plusieurs reprises d'une discrète gaîté l'émotion de quelques-unes de ses scènes les plus pathétiques.

Instruire en amusant, ai-je dit. On a en effet l'ambition qu'une saison odéonienne forme un tableau — le moins incomplet et le plus expressif possible — de la littérature dramatique française, la plus riche qui soit au monde, et j'ai bonne envie de dire aussi la plus belle. On ne se croit toutefois point astreint à procéder à cette exhibition avec toute la rigueur qu'y apporta ici naguère le regretté Brunetière dans la mémorable série de conférences qu'il intitula *les Epoques du Théâtre-Français*. La comédie de Beaumarchais date de 1775 et la tragédie de Casimir Delavigne de 1836.

Et je ne dissimulerai pas que le saut est brusque... Et je n'ignore pas qu'entre 1775 et 1836, il a passé, si vous me permettez cette image, beaucoup d'eau sous le pont... des Arts, une eau qui a porté le vaisseau ramenant d'Amérique Chateaubriand et René, la barque de Lamartine et d'Elvire, et combien de nacelles romantiques assurément non prévues par Voltaire. Mais Beaumarchais, à l'affût de toutes les nouveautés, était en avance sur une grande partie de ses contemporains et Delavigne marchait à l'arrière-garde des lettres de son temps. Et il y a des chances

pour que Figaro — outre qu'il est extrêmement débrouillard et difficile à étonner — ne se trouve pas, dans le voisinage des assez étranges héros de tragédie qu'il a rencontrés dans la coulisse, aussi dépaysé qu'il pourrait d'abord sembler.

On va, comme d'ordinaire, vous donner la pièce sérieuse avant la comédie. Je ne m'arrêterais pas à ce détail si, en relisant à votre intention le théâtre de Beaumarchais, et ce que Beaumarchais a écrit sur le théâtre, je n'y avais constaté que, au moins à un moment de sa carrière dramatique, il aurait lui-même personnellement peu goûté cet arrangement. Il jouissait mal ou très imparfaitement, assure-t-il, d'une comédie donnée après une tragédie.

Pour moi, écrivait-il avec onction, lorsqu'un sujet tragique m'a vivement affecté, mon âme s'en occupe délicieusement pendant l'intervalle des deux pièces, et je sens longtemps que je me prête à regret à la seconde. Il me semble alors que mon cœur se referme par degrés, comme une fleur ouverte aux premiers soleils du printemps se resserre le soir, à mesure que le froid de la nuit succède à la chaleur du jour.

Les organisateurs de spectacles, qui doivent s'y connaître, sont unanimement d'un sentiment contraire à celui de Beaumarchais. Fussiez-vous *a priori* et théoriquement de l'avis de Beaumarchais, au moins dans le cas présent soyez sans inquiétude. Même après que vous aurez frissonné à la tragédie de Delavigne, les lazzis de Figaro ne feront pas succéder dans vos âmes « le froid de la nuit à la chaleur du jour ». Au demeurant, quand Beaumarchais parlait ainsi, il écrivait d'assez méchants drames, et c'est des

larmes qu'il vendait ; après qu'il a eu écrit son *Barbier de Séville* et son *Mariage de Figaro*, il en sera venu sans trop de peine à penser avec Molière que, « si la tragédie est quelque chose de beau quand elle est bien touchée, la comédie a ses charmes,... et que l'une n'est pas moins difficile que l'autre ».

M. Sanson, historien considérable de notre littérature, a écrit, il y a quelque vingt ans, que, vers le temps où nous voici venus en 1916, « il serait sans doute permis de ne plus nommer » Casimir Delavigne.

O vanité des réputations littéraires ! Inconstance des goûts des hommes ! Et même — ce qui est plus grave, hélas ! — variabilité de ce sens spécial, le goût, qui se proclame immuable et infaillible ! Casimir Delavigne traité de meuble inutile dont il faut désencombrer l'histoire littéraire ! Pour beaucoup des meilleurs esprits de France, l'auteur des *Messéniennes* fut longtemps — même après *les Méditations* de Lamartine et *les Orientales* de Hugo — le seul poète lyrique que le premier quart du XIXe siècle pût placer point trop loin au-dessous de Malherbe et de J.-B. Rousseau. Pour ces mêmes bons esprits, l'auteur des *Vêpres siciliennes* et de *l'École des vieillards* fut, parmi leurs contemporains, le plus authentique héritier à la fois de Molière et de Corneille, ou au moins de Voltaire. Je lis dans un manuel que le quatrième acte de la tragédie par laquelle il débuta en 1819, les *Vêpres siciliennes*, fut applaudi par le public pendant l'entr'acte tout entier. Et au poète qui débutait si brillamment le succès demeura fidèle tout au long de sa carrière. La première postérité s'est à peine montrée moins favorable au poète défunt que les

contemporains ne l'avaient été au poète vivant. Ni *les Enfants d'Edouard*, ni *Louis XI* n'ont disparu au répertoire de nos deux théâtres nationaux — ni non plus cette *Famille au temps de Luther* — fort commode, parce qu'elle n'a qu'un acte, quand on n'a comme aujourd'hui qu'un petit bout de table à offrir à Delavigne, mais qui d'ailleurs pourrait bien être, en ses modestes dimensions, la pièce la plus caractéristique de sa manière.

Je ne vais pas me retourner vers M. Sanson et lui représenter sévèrement que les gens qu'il tue se portent assez bien... Dieux comme il le traite, mon pauvre poète, l'implacable historien. « Tragédie pseudo-classique... psychologie fausse et banale... pittoresque criard et plaqué... brutalités gratuites et forcées. » Et le style de Delavigne traité de : « cruel, là surtout où il fait effort pour se tendre de poésie. » Ouf ! j'ai achevé de lire ce jugement, ou plutôt ce réquisitoire. Je me demandais ce qui allait rester de mon client et si ce féroce censeur allait en son infortunée victime épargner seulement son prénom de Casimir !

Pour votre plaisir, faites comme si vous n'aviez rien entendu : selon le conseil de Molière, laissez-vous prendre par les entrailles et ne cherchez pas de raisons pour vous empêcher d'avoir du plaisir. *La Famille au temps de Luther* est une pièce très habilement charpentée : elle ne peut manquer à son devoir de faire sourire, pleurer et trembler les honnêtes gens qui ont acheté à la porte du théâtre le droit de goûter ces diverses voluptés. Comme Dumas père, Scribe et Sardou, Delavigne a reçu du ciel le don spécial de

l'action scénique, et, homme de théâtre, il a su admirablement son métier.

Il se maintient donc très facilement au théâtre. Mais c'est fort heureux, dirais-je, car il faut qu'il s'y maintienne. Il est en effet des époques du théâtre, comme le voulait Brunetière..., et ces époques sont caractérisées pour le savant et le classificateur par l'apparition ou la disparition de certaines espèces, ou encore par des modifications importantes d'organes considérables de certaines espèces. Eh bien, l'auteur dramatique contemporain de *Cromwell* et de *Ruy-Blas*, qui a débuté au théâtre par l'ultra-classique tragédie des *Vêpres siciliennes*, et qui ultérieurement y porta les semi-romantiques tragédies de *la Famille au temps de Luther* et des *Enfants d'Edouard*, sera dans notre histoire littéraire, le représentant et le témoin d'une de ces époques — notre théâtre aura évolué en lui et par lui. Son œuvre marque un moment non considérable peut-être, mais incontestablement non négligeable, de notre littérature dramatique.

M. Sanson lui-même a consacré, non pas seulement une page de sa grande histoire littéraire, mais toute une thèse de doctorat à un très médiocre écrivain, Nivelle de la Chaussée. Pourquoi? parce que La Chaussée a fait cette découverte que le rire pourrait être éliminé de la comédie, et parce qu'il a créé le genre éphémère de la comédie larmoyante, ancêtre certain de la comédie contemporaine, telle que l'ont naguère pratiquée les Augier et les Dumas, et que la pratiquent encore les Bernstein, les Brieux, les Mirbeau. Car Delavigne a fait, lui, cette découverte. que certaines nouveautés du romantisme au théâtre

n'étaient peut-être pas absolument incompatibles avec le classicisme.

Les romantiques avaient dégoûté le public du palais à volonté où s'enferme une raison abstraite, où des tirades pompeuses tombent lourdement de la bouche de personnages qui, en dépit de leurs noms, ne sont ni d'aucun temps ni d'aucun pays... Il fallait désormais du spectacle, de l'action extérieure, du pittoresque, des détails locaux et individuels.

Ainsi parle M. Sanson. Cette tragédie romantique en vers, c'est Delavigne qui l'a créée... Je dis créée parce qu'elle lui a survécu, parce que, bonne ou mauvaise, en tout cas durable et vivace, elle n'a pas aujourd'hui encore achevé d'épuiser sa vertu. C'est le drame en vers, en cinq actes, ou en un acte, dont, à en croire les délicats, on pourrait se passer sans inconvénient, mais auquel depuis bientôt cent ans le public français ne manque point de faire bon accueil à l'occasion, *Charlotte Corday* et *le Lion Amoureux* de Ponsard, *la Fille de Roland* de Bornier, *Rome sauvée* de Paoli, *Par le glaive* de M. Richepin, *Severo Torelli* et *Pour la Couronne* de Coppée (voilà pour les monuments en cinq actes), *le Flibustier* et *le Chemineau* de Richepin, pour les immeubles à trois étages. *Le Luthier de Crémone* de Coppée, *les Ouvriers* d'Eugène Manuel, *le Jean-Marie* de Theuriet, pour les pièces en un acte... *La Vierge de Lutèce* de M. Villeroy, qui, dans le premier hiver de la grande guerre, célèbre la victoire de la Marne, est conforme à la formule casimirienne.

A cette formule, qui n'emprisonne pas l'auteur dramatique dans les palais des rois, mais lui permet

de fréquenter les boutiques et les chaumières (les luthériens de Delavigne sont des métayers des environs d'Augsbourg), à cette formule, dis-je, Beaumarchais, à qui il est temps que j'arrive enfin, a d'avance applaudi.

Que me font à moi, écrivait-il en 1765 dans la préface de son drame *Eugénie*, ces révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité.

Il sera ravi de la moralité en quelque sorte usuelle et pratique de *la Famille au temps de Luther*. Et son héros favori, qui, j'en suis sûr, sera aussi le vôtre, va être un exquis bonhomme de jardinier philosophe, qu'il pourra croire échappé d'une pièce de son ami Sedaine.

Le Barbier de Séville n'est pas... ceci et cela. C'est certainement une comédie. Et même, beaucoup d'entre vous le savent déjà, une des comédies les plus divertissantes, les plus pimpantes, les plus brillantes de notre théâtre français. Au bout de près d'un siècle et demi d'âge, elle n'a pas une ride. Je suis presque tenté d'en gémir, parce que c'est le terrible inconvénient des chefs-d'œuvre, que toute louange languit auprès de leur mérite. Si je me bornais à vous dire : « Écoutons, jouissons, rions... Qu'avons-nous besoin de savoir autre chose? »

Eh bien, non. Sans doute les chefs-d'œuvre sont tels en eux-mêmes et par eux-mêmes. Mais à la gloire légitime qui leur revient, l'histoire de leur genèse et de leur triomphe n'est pas toujours indifférente. Les

drames de Casimir Delavigne, je viens d'essayer de vous le montrer, sont, pour une part, défendus contre l'oubli par des mérites qui sont étrangers à leur valeur scénique. Ce qui contribue à protéger *la Famille au temps de Luther* peut grandir *le Barbier*.

D'abord elle aussi, la jolie et vive comédie, elle est un moment de l'histoire de notre théâtre ; elle est un témoin d'une époque de notre littérature.

En 1775, la comédie était une nouveauté. Si vous voulez, oui, cent ans (cent deux exactement) après la mort de Molière, c'était une revenante plutôt qu'une nouveauté. Du moins Beaumarchais revendiqua-t-il avec quelque fierté, dans la préface du *Mariage de Figaro*, le titre de restaurateur de ce genre presque aboli.

Me livrant à mon gai caractère, j'ai tenté, dans *le Barbier de Séville*, de ramener au théâtre l'ancienne et franche gaîté, en l'alliant avec le ton léger de notre plaisanterie actuelle ; mais, comme cela était une espèce de nouveauté, la pièce fut vivement poursuivie.

Peut-être ne fut-elle pas poursuivie pour cela uniquement. Mais enfin, elle le fut pour cela.

La comédie était discréditée. L'empire de Molière avait été partagé comme celui d'Alexandre. Certains de ses héritiers s'étaient taillés une petite province dans la pièce d'intrigue, d'autres dans la farce. Les plus ambitieux, Destouches, Piron, Gresset, dupés d'un faux idéal de noblesse et d'élégance, n'avaient cessé d'épurer, de solenniser, j'ai failli prononcer « somnoliser » la haute comédie du *Misanthrope* où l'on sourit seulement, et où si souvent on a le cœur

serré, au *Préjugé à la Mode* où on larmoye ouvertement, le pas avait été franchi avec un succès prodigieux par Nivelle de la Chaussée déjà nommé. Et la France se mit à pleurer éperdument aux *Mélanide*, aux *Nanine*, aux *Père de famille* et aux *Eugénie*. C'était le temps où la France, ainsi que l'Europe entière, eut une crise de sentimentalité vertueuse et pleurnicharde, en lisant sans fin les interminables romans en dix tomes de l'attendrissant et moralisant Anglais Richardson, *Paméla*, *Clarisse Harlowe*, etc. On se tromperait fort à ne voir sur le visage de cette époque que le « hideux sourire » de Voltaire, maudit par l'innocent Musset, grand corrupteur de midinettes. Au contraire les yeux des lecteurs de l'Encyclopédie ruisselèrent intarissablement des larmes qu'ils versaient avec une égale volupté sur l'infortuné ou sur le bonheur de la vertu. Diderot et plusieurs autres de ces bons apôtres ont écrit çà et là, vous ne me l'apprenez pas, quelques ouvrages impudiques ou au moins polissons. Mais, est-ce de cela qu'ils font publiquement profession ? Oh ! que non pas !

O Richardson — bêle pieusement le parfois très cynique Diderot — Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps... Si mon ami tombe dans l'indigence, si la médiocrité de ma fortune ne me suffit pas pour donner à mes enfants les soins nécessaires à leur éducation, je vendrai mes livres ; mais tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle, et je vous relirai tour à tour...

Moïse ! pensez donc ! Je sais bien — je vous le donnais à entendre — qu'avec Diderot il faut se défier. Même son ami le sculpteur Falconnet n'arrivait pas à s'en

taire, quand Diderot se pâmait non pas sur Moïse, mais seulement sur Cicéron:

Mon cher Diderot, je n'y puis plus tenir, je veux rire ici de tout mon cœur. Votre sérieux et le mien à citer Cicéron est quelque chose de trop plaisant. Puisque nous sommes de si bons charlatans, ayons au moins la franchise d'en rire avant les autres.

Mais je pense qu'à son tour Falconnet calomnie son temps et ses amis : cette passion un peu déclamatoire pour la vertu, cette manie de la sensibilité ne peuvent avoir été pur charlatanisme. Toujours est-il que charlatanisme ou non, la vertu tua la gaîté et le rire dans la littérature relevée et au théâtre. Voltaire seul protesta contre cet engouement universel pour l'ennui :

J'ai lu *Clarisse*, gémissait-il, pour me délasser de mes travaux pendant la fièvre ; cette lecture m'allumait le sang ! Il est cruel, pour un homme aussi vif que je le suis, de lire neuf volumes entiers, dans lesquels on ne trouve rien du tout, et qui servent seulement à faire entrevoir que Mlle Clarisse aime un débauché nommé Lovelace.

Il n'en a pas moins cédé lui-même au torrent du siècle, et écrit des pièces dans le goût de ce tragique bourgeois, qu'il appelait « amphibie » et qui le faisait bâiller. Beaumarchais, lui, ne résista pas au courant, il s'y abandonna avec délices. Son historien, M. Lintilhac, nous apprend au reste que Richardson était le livre de chevet de toute sa famille. Et au théâtre, au moins, Beaumarchais commença par pratiquer frénétiquement la vertu. Aussi le drame sérieux a-t-il toutes ses préférences :

Après ce qu'on vient de lire, dit-il, je ne crois pas avoir besoin de prouver qu'il y a plus d'intérêt dans un drame sérieux que dans une pièce comique. Tout le monde sait que les sujets touchants nous affectent davantage que les sujets plaisants à égal degré de mérite.

Le Barbier de Séville est gai et léger, d'une gaîté et d'une légèreté qui lui appartiennent, se sentent, et n'ont pas besoin d'être démontrées. Mais il est léger aussi de toute la lourdeur pontifiante et prédicante des drames insipides dont, en 1775, il délivra la scène française. Il est gai aujourd'hui encore de tous les bâillements avec lesquels nous sommes parfois obligés de lire ou de relire *Eugénie*, ou *les Deux Amis* de Beaumarchais lui-même. *Le Barbier* fut un de ces chants du coq français qui ont plusieurs fois, au cours de notre histoire, percé et dissipé des brouillards, venus pour une bonne part de l'étranger, et dont notre air était tout alourdi.

Je n'entends point par là, bien entendu, condamner le genre du drame ; nous lui devons ce que notre théâtre a produit, depuis soixante ans, de plus fort et de plus savoureux. Mais il eût été grand dommage que la comédie disparût, et il faut savoir gré à Beaumarchais de nous l'avoir conservée.

En vérité nulle genèse plus baroque, compliquée, laborieuse que celle de ce *Barbier* dont la grâce aisée va vous émerveiller dans un instant. C'est un partisan passionné du drame bourgeois, Beaumarchais, qui nous ramène par la main, et comme avec la main sur la scène française, la comédie aussi jeune et fraîche qu'en ses plus beaux jours. Pour que, en cette aventure, aucune contradiction ne soit épargnée au

théoricien, *le Barbier* est en prose. Or Beaumarchais, qui avait banni les vers du drame sérieux, l'avait réservé pour la comédie. Il avait dit :

Si je traitais un drame comique, peut-être voudrais-je à la gaîté du sujet joindre encore le charme de la poésie. Son coloris, moins vrai, mais plus brillant que celui de la prose, donne à l'ouvrage l'air riche et fleuri d'un parterre.

C'est là une opinion qui peut se soutenir, sinon de toute comédie, au moins de certaine sorte de comédies. *Le Barbier* et *le Mariage* ont d'ailleurs été mis en vers... pour être mis par plusieurs maîtres en musique. Que dis-je? entre les mains mêmes de Beaumarchais, *le Barbier* fut d'abord un opéra-comique, que les Italiens repoussèrent et, contrairement à l'opinion que tout à l'heure va professer Figaro, « ce qui ne valut pas la peine d'être chanté », Beaumarchais se résigna à le « dire ». Heureux accident, puisque la prose du *Barbier* et du *Mariage* est un des joyaux de notre langue.

Donc, Beaumarchais, vers 1770, faisait, comme par un effet de sa vocation principale et dominante, des drames vertueux dans le goût de Richardson, et bourgeois selon les formules de Diderot. Mais vous n'ignorez pas que ce n'était pas là sa profession. Il était... Je ne sais pas bien au juste ce qu'il était.

Il avait été, et peut-être l'était-il encore, horloger : Caron fils, horloger du roi. D'horloger à auteur, il peut n'y avoir pas loin, s'il est vrai, comme le dit La Bruyère, que c'est un métier de faire un livre comme de faire une pendule. Mais Beaumarchais ne fut pas, au moins d'abord, un horloger pour rire : il le fut avec

toute l'application que réclame la maîtrise en la partie : « L'amour d'une si belle profession, lui avait gravement prêché son père horloger lui-même, doit vous pénétrer le cœur et occuper uniquement votre esprit. A vingt-deux ans, le digne fils d'un tel horloger imagina pour les montres un échappement nouveau, dont un de ses plus notoires confrères essaya de lui dérober l'invention et dont l'Académie des Sciences lui reconnut tout le mérite.

Je m'arrête sans scrupule dans la boutique de cet horloger, parce que je reconnais déjà en lui notre Figaro, si adroit de ses mains, si souple d'esprit, si plein de valeur et si ingénieux à se faire valoir. Écoutez-moi cette réclame :

Je profite de cette occasion pour répondre à quelques objections qu'on a faites sur mon échappement dans divers écrits rendus publics. En se servant de cet échappement, a-t-on dit, on ne peut pas faire de montres plates, ni même de petites montres...Je fais des montres aussi plates qu'on le juge à propos, et plus plates qu'on ne les ait encore faites, sans que cette commodité diminue en rien leur bonté. La première de ces montres simplifiées est entre les mains du Roi. Sa Majesté la porte depuis un an et en est très contente. Si des faits répondent à la première objection, des faits répondent également à la seconde. J'ai eu l'honneur de présenter à Mme de Pompadour, ces jours passés, une montre dans une bague. Avant que de la porter à Mme de Pompadour, j'ai vu cette bague suivre exactement pendant cinq jours ma pendule à secondes.

Ceux d'entre vous qui connaissent les deux chefs-d'œuvre dramatiques de Beaumarchais ont déjà, pendant que je lisais ce curieux fragment, fait la

réflexion que cet horloger a inventé également dans l'art dramatique les échappements les plus parfaits qui eussent été encore adaptés à la comédie. A remarquer aussi que ces pièces de mécanique et d'orfèvrerie d'un nouveau genre, chargées, celles-là, de matières explosives, Beaumarchais ne cessa de parvenir à les fourrer dans les mains de hauts et puissants personnages, prince de Conti, comte d'Artois, la reine même !

Le jeune horloger apporta ses montres à la cour ; on l'y retint. C'était un jeune cavalier de fort bonne mine, et il jouait fort bien de la guitare et de la harpe à pédales, que Petrini venait d'inventer. Même il perfectionna cette harpe comme il perfectionnait les montres. Il joua devant Mesdames, filles du Roi, et devint leur professeur. Dès lors sa fortune était faite : Pierre Caron devint Caron de Beaumarchais, de noblesse un peu fraîche évidemment, mais au moins très régulière et très solide, puisque, comme il disait, il en avait la quittance. Il se maria richement.

Rien ne l'empêchait maintenant, puisqu'il commençait à se sentir le goût d'écrire, de composer son *Barbier de Séville*. Mais outre qu'il n'en a pas eu l'idée, peut-être qu'il ne pouvait pas l'avoir, parce que son Figaro devait être lui-même, et que lui-même n'était encore que l'ébauche du futur Figaro.

Il fallait qu'auparavant il allât en Espagne, recouvrer des créances d'horlogerie de la maison d'horlogerie Caron, arranger une affaire de famille où était compromis l'honneur d'une de ses sœurs, et en même temps traiter officieusement au nom du gouvernement français avec le gouvernement espagnol au sujet de

la Louisiane. Il fallait qu'il connût l'ivresse d'une tapageuse notoriété, quand un de ses contemporains mit sur la scène l'aventure espagnole de Beaumarchais et de sa sœur. Il fallait qu'il écrivît des pièces poissardes pour le théâtre de société d'un fermier général, mari honoraire de Mme de Pompadour. Il fallait qu'il fît une bruyante campagne théâtrale. Il fallait enfin — et peut-être surtout — qu'un procès retentissant lui fît, ce qu'on pourrait appeler avec Corneille, « une fortune hors de l'ordre commun » : le public acclamait les *Mémoires* de l'accusé, et Voltaire devenait presque jaloux de cette gloire ; mais la plus haute magistrature française ne lui épargnait qu'à six voix de majorité le carcan, la marque et les galères, et le sommait de paraître à sa barre pour « étant à genoux y être blâmé ».

Le Roi sauva de cette humiliation son horloger et le professeur de ses filles : il lui permit de gagner sa réhabilitation, en le chargeant d'aller travailler secrètement en Angleterre à supprimer de fâcheux pamphlets qu'on y publiait contre la Dubarry. Évidemment il n'est point de mission déshonorante au service du Roi. Mais on peut regretter que Louis XV ait imposé celle-là à un écrivain français en renom : il pouvait employer plus utilement l'exceptionnel « talent de la négociation » qu'il lui reconnaissait. Beaumarchais ne put se dissimuler que beaucoup d'Anglais « regardaient sa commission comme une affaire de police, d'espionnage, en un mot de sous-ordre ». Et s'adressant directement au Roi, il le supplia de mettre une différence entre la mission délicate et secrète dont il *honorait un honnête homme*, et l'ordre dont il fait

charger un exempt de police qui marche à une expédition de son ressort.

Je me hâte d'ajouter que, envoyé en Angleterre pour y traiter l'affaire que je vous ai dite, Beaumarchais devint le promoteur et l'agent de la conception politique qui a fait le plus d'honneur au règne de Louis XVI, à savoir de l'intervention de la France dans le différend entre l'Angleterre et ses colonies d'Amérique révoltées. Mais cette mission même a fourni aux ennemis de Beaumarchais abondante matière à le calomnier, comme dit Basile, « à dire d'experts ». On l'a accusé, non point peut-être d'avoir jeté la France dans cette guerre pour y trouver l'occasion de vendre des fusils, mais au moins d'avoir fourni aux « insurgents » des fusils détériorés et des munitions avariées. (On voit que ni ce crime n'est neuf en 1916... ni cette calomnie !)

Mais le président du Congrès américain a écrit à Beaumarchais : « Vous gagnez l'estime de cette République naissante, et vous recevez les applaudissements unanimes du nouveau monde. » Si le traité de Versailles a effacé la honte du traité de Paris, Figaro a sa bonne part dans ce résultat glorieux... Mais Figaro aura peu de respect et de sympathie pour les conditions dans lesquelles la monarchie française l'a obligé à pratiquer une si honorable et profitable diplomatie.

Mais ce *Barbier* lui-même, vous devez vous demander comment, au milieu de tout cela, il a pu naître, et surtout comment il a pu naître et grandir si gai. Six mois avant la première représentation, Beaumarchais suppliait encore le Roi de le distinguer d'un espion. Le jour de la première représentation, le

23 février 1775, Beaumarchais était encore l'homme « blâmé à genoux » du procès Goezman (il ne sera réhabilité que dix-huit mois plus tard, le 6 septembre 1776).

Où M. Lintilhac a-t-il retrouvé les premiers brouillons du *Barbier !* Ils étaient mêlés « à un projet de commerce avec l'île d'Oléron et une statistique des forces militaires des Peaux-Rouges ». Je vous le dis en vérité, l'ahurissante carrière de Figaro est encore moins variée que celle de Beaumarchais.

Que dire enfin de la carrière de la pièce elle-même ? Elle fut d'abord parade ou comi-parade pour le théâtre d'Étioles du financier Lenormand. Elle devint opéra-comique, nous l'avons raconté, et fut, sous cette forme, refusée par les Italiens. Le 13 février 1773, sous la forme de comédie en quatre actes, retenez ce détail, le lieutenant-général de police, M. de Sartines, donnait le permis de la représenter à la Comédie-Française. Mais l'auteur était alors au plus fort de ses scandales judiciaires et la représentation fut ajournée. Un an après, le 5 février 1774, *le Barbier*, toujours en quatre actes, fut de nouveau approuvé par la censure, de nouveau affiché pour le 12, et de nouveau supprimé le 11. Enfin fut joué, toujours dans ce mois de février, en 1775, *le Barbier de Séville* en cinq actes.

Il était arrivé au port. Il y fit naufrage le premier jour. Il se releva aux représentations suivantes, et d'éclatante façon, mais allégé d'un acte.

Je me suis mis en quatre, — dit à ce propos drôlement Beaumarchais — pour ramener le public. Il me suffit, en faisant mes cinq actes, d'avoir montré mon respect pour

Aristote, Horace, Aubignac et les modernes, et d'avoir mis ainsi l'honneur de la règle à couvert.

Et Beaumarchais de gémir en vers non moins plaisamment qu'en prose sur tant d'aventures de sa comédie :

D'abord il a fallu la faire,
Souvent en suite la défaire,
Au gré des acteurs la refaire,
Presque toujours se contrefaire...

Seul le dernier vers de cette complainte est inexact, car — et c'est là le plus merveilleux de cette histoire — ce bijou d'absolue perfection, d'absolue unité et, nous pouvons le dire, d'absolu naturel qu'est *le Barbier*, parfaite expression du génie de l'auteur, ne nous a donné le plaisir achevé qu'il nous cause à nous-mêmes qu'au prix de cette interminable gestation, de ces innombrables contrariétés éprouvées, de ces incessantes retouches apportées au manuscrit.

Au seul point de vue du fini de l'exécution, l'examen des divers textes de la pièce fait toucher du doigt tout ce que la réflexion, le travail et même l'effort ont, en cette circonstance, ajouté aux heureuses, mais parfois un peu grossières, trouvailles de la verve et du génie. Ajouté... en retranchant, car c'est le plus souvent en effaçant que Beaumarchais s'est corrigé.

Mais cette question de mise au point artistique écartée, ce n'est pas à contrefaire les types conçus par lui, et surtout son Figaro, mais bien à les parfaire que Beaumarchais a été amené au cours de tant de temps écoulé. La pièce s'est peu à peu chargée de l'expérience singulière que l'auteur acquérait soit à Paris

comme horloger, guitariste, financier, dramatiste et plaideur, soit à Londres... au service secret du roi. Sans doute, même avant le procès Goezman, Figaro fut insolent. Et il fut suspect dès le premier jour puisqu'il fut plusieurs fois interdit. Mais, après l'arrêt qui le condamnait à une peine humiliante, enhardi par le succès de ses *Mémoires* en même temps qu'aigri à fond par les abus dont il avait à souffrir, Beaumarchais se crut permis de tout dire, et, avant d'obtenir sa réhabilitation, chargea sa pièce de le venger.

Et le valet de comédie, héritier des Mascarille, des Crispin et des Frontin, de ces drôles remplis d'esprit, mais d'un esprit qui pétille sans brûler, Figaro, valet parti en maraude à travers le monde, jeta au milieu des lazzis d'un rôle de convention et parmi les gaîtés d'une pièce romanesque des impertinences dont l'accent inconnu fit tressaillir. Vous entendrez de quel ton ce plébéien parle au grand seigneur et le justiciable de la justice. Ce ne sont plus des railleries sans conséquence ; ce sont, en 1775, des explosions continues à la surface d'un monde qui éclatera en morceaux quinze ans plus tard.

Et ce Figaro caustique et insolent, c'est notre Beaumarchais, lui aussi « accueilli dans une ville, emprisonné dans une autre (il a été déjà et il sera de nouveau emprisonné, et il sera exilé) et partout supérieur aux événements, se moquant des sots, bravant les méchants, riant de sa misère, et faisant la barbe à tout le monde... »

J'attrape au vol ces mots « riant de sa misère » et je le souligne, par crainte d'avoir involontairement noirci *le Barbier*, tandis que j'essayais de vous mon-

trer la solidité des dessous de cette œuvre aimable. Figaro se presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer. Soit ! *le Barbier* n'en est pas moins une des pièces les plus allègres du répertoire.

Et, pour finir, j'ajouterai au portrait bien incomplet que j'ai tracé d'une si complexe individualité, une touche sans laquelle cette image serait fausse. Nul écrivain n'a été plus calomnié que Beaumarchais, et Basile va vous dire qu'il en reste toujours quelque chose. De 1754, année où il inventait l'échappement pour les montres, jusqu'à 1799, année de sa mort, sa vie n'a cessé d'attirer la calomnie. Pensez qu'en 1781, il en était à son vingt-septième procès, et qu'il n'avait pourtant encore éprouvé que les plus légères de ses peines ! Quels tombereaux d'injures peut représenter la seule collection des plaidoyers prononcés par ses adversaires ! Je vous l'ai représenté horloger, guitariste, harpiste, courtier de finances, amuseur du mari de Mme de Pompadour, agent secret, marchand de fusils, pamphlétaire, auteur d'opéras-comiques. Vous n'apercevez pas dans cette mascarade perpétuelle beaucoup de place pour la vertu. Il se fera éditeur ; sexagénaire, vieilli, mais non lassé, il offrira à la Convention de lui fournir pour ses volontaires dix mille paires de souliers allemands, et il dressera pour la fête de la Fédération un projet d'autel de la Patrie qui eut coûté (construction de l'édifice en pierre, compris charpente, serrurerie, menuiserie et terrasse, marbre et bronze) la somme totale de 4 050 000 francs. Des centaines d'ennemis et de jaloux, aux voix de qui, selon l'usage, des milliers et des milliers de voix dans la foule ont fait écho, l'ont, fournisseur de bateaux,

de fusils, de souliers, ou d'autels patriotiques, traité de fripon. M. Lintilhac, son savant biographe, est intimement convaincu que Beaumarchais ne manqua jamais à la probité commerciale : en toute sincérité j'incline fortement à le croire. Après avoir traversé tant de milieux, connu et bien connu tant d'hommes divers, revenu de tant de choses, il eut dû être d'assez bonne heure un désabusé, un roué : il me paraît au contraire être resté toute sa vie un naïf. Pour ses amis, le vieux Beaumarchais, dans sa solitude (d'ailleurs cossue) du boulevard Antoine, fut une espèce de Bonhomme Franklin. Il a été — ceci n'est pas discutable — fils de tout point excellent. Il a été, il y a du moins apparence, très bon époux ; il faut en tout cas qu'il ait bien vivement aimé les joies du foyer, pour s'être marié trois fois. Il a été très bon père. Il n'a laissé en vie après lui qu'une fille, pour qui il a été un délicieux papa. Il ne l'a pas appelée Rosine, et je le comprends, parce que Rosine est exquise, mais pourtant, hum ! Il l'appela donc Eugénie ; il est vrai que ce prénom n'était encore qu'à demi heureux parce qu'Eugénie elle-même, malgré sa vertu, hum !... Enfin il a été frère très aimant de plusieurs sœurs, et lui-même très aimé d'elles : elles l'appelaient « le frère charmant ». Et c'était Lisette, Fanchette, Julie, Bécasse, et Mlle Tonton. Jolis modèles de jeunes femmes dont le peintre devait tirer brillant parti. Encore une fois il raffolait du vertueux Richardson, et s'il n'est pas nécessaire de raffoler de Richardson pour aimer la vertu, j'imagine qu'au moins cela ne peut pas être mauvais. Je ne vous inviterai pas à vous rappeler tout cela en écoutant *le*

Barbier, mais je veux qu'en trouvant si gracieux, si espiègle, si bon enfant mon Beaumarchais, vous ne me reprochiez pas de l'avoir oublié. Au demeurant, des contemporains mêmes qui n'éprouvaient pas de sympathie pour lui ne lui ont jamais dénié une singulière puissance de séduction.

BEAUMARCHAIS : *LE MARIAGE DE FIGARO*

PAR F. GAIFFE

Mesdames, Messieurs,

Depuis le début de la guerre, les théâtres ont cherché différents moyens de manifester leur patriotisme. Le premier a consisté dans la fermeture pure et simple; il ne pouvait durer fort longtemps et je ne crois pas que ce fût le meilleur. Ils ont aussi consacré une partie de leurs recettes à des œuvres de guerre et multiplié les représentations de bienfaisance, ce qui est fort louable. Des directeurs audacieux ont tenté de se constituer un répertoire approprié : ils ont commandé des pièces de circonstance à des auteurs remplis de bonne volonté et parfois de talent ; d'autres, moins enclins aux nouveautés, ont simplement chargé une dame plus ou moins esthétiquement dévêtue de chanter, en fin de spectacle, deux ou trois couplets de *la Marseillaise* ; et notre hymne national s'en est trouvé parfois soumis à de bien dures épreuves. Mais les spectacles les plus hautement et sainement patriotiques ne sont-ils pas ceux où l'on s'est contenté de présenter, dans les meilleures conditions d'inter-

prétation et de mise en scène, les œuvres les plus représentatrices de notre génie national ? Tel a été, depuis sa réouverture, le programme de l'Odéon, qui nous offre aujourd'hui une reprise particulièrement soignée du *Mariage de Figaro*. En quoi le choix de la comédie de Beaumarchais est-il justifié ? C'est ce que je voudrais vous démontrer le plus brièvement possible, les cinq actes du *Mariage* constituant, à eux seuls, un des spectacles les plus copieux du répertoire, et, par définition, une conférence étant toujours trop longue.

On peut reprocher au *Mariage de Figaro* certaines imperfections ; mais on ne peut guère lui contester les caractères d'une œuvre essentiellement française. Elle n'aurait pas obtenu un succès si éclatant et si durable, si elle n'avait pleinement répondu aux aspirations du public auquel elle s'adressait. On sait combien ce succès fut, au début, véritablement prodigieux. Jamais pièce ne fit autant de bruit à son apparition : lors du centenaire de la première représentation du *Mariage*, en 1884, on a édité un gros volume composé d'anecdotes et de jugements tirés des Mémoires et Correspondances du temps, et ayant trait uniquement à cette « première sensationnelle » ; encore ce recueil est-il fort incomplet. Certaines de ces anecdotes sont bien connues et, si j'en rappelle quelques-unes, ce n'est pas dans l'espoir de vous apprendre du nouveau, mais pour vous procurer l'agréable impression que vous en savez là-dessus tout aussi long que le conférencier. C'est d'abord Louis XVI, déclarant à la lecture de la comédie, « qu'il fallait détruire la Bastille, pour que la repré-

sentation de la pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse » ; c'est Beaumarchais s'écriant devant l'interdiction royale : « Le Roi ne veut pas qu'on joue ma pièce ; *donc* on la jouera ; et, s'il le faut, ce sera dans le chœur même de Notre-Dame » ; puis c'est la représentation, dix fois suspendue, dix fois autorisée à demi, enfin obtenue par Beaumarchais, grâce à quelle dépense d'intrigue, d'audace et d'éloquence railleuse! La veille même du grand jour, c'est Sophie Arnould répondant à quelqu'un qui prédisait la chute de la pièce : « Oui, elle tombera cinquante fois de suite. » Puis vient la représentation, tumultueuse et triomphale, après toute une journée de cohue inouïe et d'attente fiévreuse, où les plus hauts personnages coudoyaient dans la foule les laquais et les Savoyards, où, pour être plus certaines d'être bien placées, de grandes dames s'enfermèrent dès le matin dans les loges des actrices et y dînèrent ; le soir, c'est le service d'ordre rompu, des femmes étouffées, les portes enfoncées, les barrières brisées par la foule impatiente ; et, malgré ce délire et cette réclame anticipée, auxquels une pièce médiocre n'aurait jamais résisté, c'est la réussite complète, foudroyante, unanimement reconnue même par les critiques les plus haineux, une réussite telle que l'auteur s'écrie : « Il n'y a qu'une chose plus folle que ma pièce, c'est son succès ». Ce succès, il l'alimente par des procédés qu'envieraient les agents de publicité les plus modernes et les plus ingénieux. Comme les recettes commencent à fléchir, il donne la cinquantième représentation au profit des mères-nourrices, ce qui lui vaut cette épigramme :

De Beaumarchais admirez la souplesse ;
En bien, en mal, son triomphe est complet ;
A l'enfance il donne du lait
Et du poison à la jeunesse.

Ce poison, si poison il y a, chacun y veut goûter. La chronique assure que quarante braves ecclésiastiques des environs de Paris, réunis chez un des leurs pour y faire un plantureux dîner, s'avouent mutuellement, entre la poire et le fromage, qu'aucun d'eux n'a manqué de venir voir en secret la pièce nouvelle... Mais voici un incident grave : à la suite d'une polémique avec un journaliste derrière qui se cachait le comte de Provence, le futur Louis XVIII, Beaumarchais est incarcéré à Saint-Lazare ; à cinquante-cinq ans, l'auteur du *Mariage de Figaro* se voit traité, sur l'ordre du Roi, comme un fils de famille endetté et débauché ; l'indignation publique le fait relâcher et le Roi lui rembourse plus de deux millions d'avances qu'il avait consenties pour une fourniture d'armes aux Américains insurgés — mélange très moderne des affaires, de la politique et du théâtre ! — Pendant ce temps, la pièce, un instant interrompue, repart de plus belle et arrive à sa quatre-vingtième représentation, chiffre qu'avait seul atteint, un siècle auparavant, le *Timocrate* de Thomas Corneille.

Est-il besoin de souligner la différence essentielle entre ces deux pièces dont le succès fût également retentissant ? *Timocrate* est, depuis longtemps, tombé dans un profond et juste oubli, alors que *le Mariage* n'a pas quitté le répertoire. Sauf une éclipse totale de sept ans sous la Restauration, — Louis XVIII ne pardonnait pas aisément les injures du

comte de Provence — la pièce de Beaumarchais n'a pas cessé d'être représentée au Théâtre-Français ; on la voit occuper, certaines années, jusqu'à quinze soirées, ce qui est considérable pour un ouvrage qui n'a plus l'attrait de la nouveauté ; sous l'Empire, elle est particulièrement suivie, et pourtant Bonaparte devait quelque peu froncer le sourcil, tout le long de l'irrévérencieux monologue du cinquième acte... En 1871 elle ne figure pas moins de treize fois sur l'affiche ; et, l'an dernier aussi, en pleine période de guerre, c'est un des premiers ouvrages que la Comédie-Française a remis en scène ; dès le début de sa seconde saison, l'Odéon suit son exemple, en présentant la pièce dans les conditions particulièrement séduisantes dont vous allez bientôt juger.

Par quelles raisons un succès aussi brillant et aussi persistant peut-il s'expliquer? Quelles qualités *le Mariage de Figaro* possède-t-il donc, qui aient pu lui assurer ainsi la faveur constante du public français? Tout d'abord, *le Mariage* est une pièce bien faite, et, en France, nous savons apprécier le travail bien fait ; qu'il s'agisse de théâtre ou de mobilier, peu nous importe le prix de la matière employée, si, comme on dit au faubourg Saint-Antoine, « l'article est mal établi et mal présenté » ; et, sans doute, cette importance accordée à une certaine technique nous a-t-elle rendus parfois injustes pour tels ouvrages étrangers, où la gaucherie de la construction nous empêchait de découvrir des trésors d'observation psychologique, de lyrisme ou de philosophie. Mais ici nul malentendu n'est à craindre entre l'auteur et le public : la structure

de la pièce est à peu près irréprochable ; extrêmement complexe, elle ne présente pourtant aucune invraisemblance choquante ; l'enchaînement des incidents y est naturel et spontané ; l'intrigue semble à chaque instant sur le point de se dénouer, mais elle s'enchevêtre de plus belle sur une rencontre imprévue, une réplique en apparence insignifiante, qui va donner à la situation un aspect entièrement nouveau, et cela dure ainsi jusqu'à cet étonnant cinquième acte, critiquable à certains égards, mais irréprochablement machiné... et consciencieusement imité, depuis plus d'un siècle, par plusieurs générations d'auteurs dramatiques.

Ce genre de mérite ne passa pas inaperçu aux yeux des contemporains, fort embarrassés de résumer clairement une pièce qu'ils avaient pourtant fort bien comprise et suivie à la représentation ; les critiques les moins bienveillants durent reconnaître que l'intrigue en était la partie vraiment supérieure et inattaquable, et qu'elle dépassait en perfection les plus fameux imbroglios italiens et espagnols. Mérite assez exceptionnel à cette date : depuis Molière on avait traité avec quelque négligence les intrigues de comédies, réservant plutôt au genre tragique les surprises, les coups de théâtre et les incidents savamment enchaînés. Les deux comédies de Beaumarchais marquent, à cet égard, une orientation nouvelle dans notre histoire dramatique : c'est d'elles que dérivera la formule ingénieuse et compliquée de Scribe et de Sardou ; c'est à elles que remonte le goût fâcheusement exclusif de notre public pour la comédie d'intrigue, qui lui a fait trop souvent admirer, comme

d'authentiques chefs-d'œuvre, d'irréprochables mécanismes fonctionnant à vide ; de là ce dogme, admis sans discussion par toute la critique du XIXe siècle, que la comédie de mœurs ne peut se passer d'un scénario compliqué tenant à la fois du vaudeville et du mélodrame ; de là toute la partie artificielle et vieillotte du théâtre de Dumas fils ; de là l'étonnement et les résistances provoqués par la manière sobre, dépouillée et simplifiée d'Henri Becque, manière qui triomphe aujourd'hui avec Hervieu, de Curel, Lavedan, Donnay et d'autre part, avec Courteline ; il a fallu vingt ans d'efforts, de luttes et de tâtonnements pour nous convaincre que la comédie moderne pouvait fort bien vivre sans l'imbroglio dont Beaumarchais avait fourni les premiers et peut-être les meilleurs modèles.

Une autre faiblesse du public français, c'est sa prédilection pour les pièces spirituelles. Nous pardonnons beaucoup, quelquefois trop, à un auteur qui sait amener à propos une réplique amusante, un trait malicieux, un jeu de mots imprévu, un couplet ironique ou sentimental joliment filé. A cet égard, nous sommes amplement servis avec *le Mariage de Figaro :* c'est un feu d'artifice ininterrompu ; et si les fusées n'en sont pas toutes également éblouissantes, du moins aucune ne rate ni ne fait long feu, et elles partent à intervalles si rapprochés qu'on n'a guère le temps d'en discuter la qualité. Parmi tous ces mots d'esprit, ces méchancetés et ces calembours, les contemporains avaient observé déjà qu'il convenait de faire un choix : « On y court après le trait, lisons-

nous dans *la Correspondance de Grimm*, la réponse est souvent le seul motif de la question », et l'auteur cite fort justement les fameux proverbes de Bazile, assez plaisants en eux-mêmes, mais parfois laborieusement amenés. Souvent même, ce qui est plus grave, la réplique s'épanouit en un copieux développement et le trait dégénère en tirade. Beaumarchais a beau prendre soin de nous avertir qu'il écrit sous la dictée de ses personnages, que chacun d'eux parle son langage et non celui de l'auteur ; en réalité il n'exécute qu'à moitié cet excellent programme. Trop souvent c'est lui qui nous apparaît derrière Suzanne, Marceline et la Comtesse, derrière Figaro surtout dont les tirades sur l'art de la politique, sur la pratique de la langue anglaise, sur les différentes sortes de vérités, sont autant de brillants hors-d'œuvre, faiblement rattachés à l'action. Nous y voyons les premiers exemplaires de ces dissertations dont s'émaillera la comédie moderne et dont Dumas fils notamment usera avec quelque indiscrétion. Quant au fameux monologue du cinquième acte, il dépasse, par ses dimensions et sa vigueur tendancieuse, toutes les déclamations qu'ont pu porter depuis sur notre scène les adeptes les plus déterminés de la comédie-conférence.

Du moins, chez Beaumarchais, ces développements accessoires et quelque peu parasites ont-ils le mérite assez rare d'être constamment gais et c'est encore là une des causes de son succès. *Le Mariage* est une pièce fort joyeuse, et nul n'ignore que la gaîté est une des qualités foncières du peuple français, une de celles qui, dans les jours sombres de son histoire, l'ont aidé

le plus puisamment à supporter les pires épreuves. Je suis frappé de l'insistance avec laquelle Beaumarchais appuie, tant dans la préface du *Barbier* que dans celle du *Mariage de Figaro*, sur le caractère franchement comique de ces deux ouvrages : « Ma pièce, dit-il en parlant du premier, est une des plus gaies qui soient au théâtre. » Et comme il sent bien que les derniers actes du *Mariage*, avec leur sentimentalisme indiscret et leur âpreté révolutionnaire, ne sont plus empreints de la joyeuse insouciance qui animait les quatre actes du *Barbier*, il s'écrie : « Ne devez-vous pas me passer un peu de morale en faveur de ma gaîté ? »

Si Beaumarchais attachait tant de prix à cette gaîté, c'est qu'il venait d'accomplir, en cette matière, une sorte de révolution dont il ne tirait pas une médiocre fierté. Pendant tout le XVIIIe siècle, notre comédie s'était caractérisée par un affadissement et un assombrissement progressifs, sinon sur les scènes secondaires, du moins sur celle du Théâtre-Français, qui, devenu le sanctuaire de l'art officiel, se croyait tenu à une réserve et à une dignité qui risquaient d'amener à bref délai la mort du comique. Toute plaisanterie un peu franche et un peu forte provoquait les protestations scandalisées de spectateurs élégants et blasés, beaucoup plus rigoristes au théâtre que dans la vie réelle. On osait à peine reprendre certaines pièces de Molière, comme le *Malade imaginaire*, qui n'évoquait que des images indécentes. Quelles comédies applaudissait-on alors au Théâtre-Français ? un petit nombre de pièces de Marivaux, dont la métaphysique amoureuse

faisait surtout les beaux soirs de la Comédie Italienne ; quelques œuvrettes en demi-teinte où se peignaient, en traits menus et estompés, les mœurs élégantes et mondaines ; les moralités sentencieuses et glaciales de Destouches, assez semblables à d'estimables et ennuyeuses pièces pour distributions de prix ; enfin les drames larmoyants de La Chaussée et de Diderot, où il n'y avait certes pas le mot pour rire, Beaumarchais avait lui-même donné dans ce travers : après *Eugénie*, sombre et lamentable histoire de séduction dans la manière anglaise, il avait fait jouer *les Deux Amis*, drame d'affaires venu trop tôt pour intéresser un public qui trouvait les discussions d'argent déplacées au théâtre. Il récidivera plus tard, en donnant, en 1792, *la Mère coupable*, où nous retrouvons les héros du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* vieillis, assagis, sentimentaux et raisonneurs, en un mot, profondément ennuyeux.

Pour le moment — en 1784 — Beaumarchais est tout entier à la joie d'avoir, pour la deuxième fois affirmé le droit d'être gai et de faire rire sur notre première scène comique ; et toute la critique, y compris le bilieux La Harpe, se voit forcée de constater qu'il y a réussi ; après avoir minutieusement relevé tous les défauts qu'il croit apercevoir dans *le Mariage de Figaro*, celui-ci ajoute : « Mais la gaîté fait tout passer, et il y en a partout... » Comme l'histoire littéraire n'est qu'un perpétuel recommencement, les mêmes préjugés qui régnaient à la fin du XVIIIe siècle, sévissent encore aujourd'hui : certaines personnes, fort respectables, mais qui, appartenant au monde où l'on s'ennuie, ont le tort de vouloir obliger tous les

autres à s'ennuyer en chœur, trouvent fort mauvais que l'on rie dans un théâtre subventionné, et à la Comédie-Française en particulier ; elles admettent à la rigueur le comique de Molière et de Regnard, vu sa vénérable ancienneté, à condition toutefois qu'on n'en confie pas l'interprétation à des artistes particulièrement renommés pour leur art d'amuser le public ; mais elles lèvent les bras au ciel quand la maison de Molière accueille un acte de M. Courteline ou de M. Tristan Bernard ; et si un jeune auteur présentait un chef-d'œuvre aussi joyeux que *le Mariage de Figaro*, elles supplieraient M. Albert Carré de ne point l'accueillir. Pendant ce temps le public, qui sait par expérience tout ce qu'il y a de navrant et de sinistre dans le comique officiel et le sourire académique, va s'amuser au Palais-Royal ou au café-concert... ou même à l'Odéon, lorsqu'on y joue *le Chapeau de paille d'Italie*. De même les Parisiennes de 1780 allaient rire à la Comédie Italienne ou aux théâtres des boulevards, en attendant que *le Mariage de Figaro* leur fournît la rare occasion de rire au Théâtre-Français.

Cette gaîté, qui fait un des plus grands charmes du *Mariage de Figaro*, n'a pas seulement sa source dans l'imprévu des situations ou la profusion des mots d'esprit, mais aussi et surtout dans la rapidité de mouvement, dans la vie exubérante et l'infatigable entrain des personnages, toutes qualités qui s'expliquent en grande partie par leur jeunesse. *Le Mariage de Figaro* est une pièce jeune : bien que Beaumarchais l'ait écrite après la cinquantième année, il n'y a donné aux vieillards que des rôles

ridicules ou sacrifiés ; ses protagonistes ont toute la vivacité primesautière de la vingtième année. Des traditions discutables et le choix, plus discutable encore, de certains interprètes, ne doivent pas nous donner le change ; les indications de l'auteur sont très nettes: Rosine, que nous avons connue si jeunette dans *le Barbier de Séville*, n'est mariée que depuis trois ans ; elle est donc fort loin de la trentaine que la plupart des critiques littéraires lui attribuent généreusement ; le Comte est d'un âge assorti; tout respire la jeunesse chez Suzanne, et, si Figaro a beaucoup vu et beaucoup appris dans les nombreux métiers qu'il a exercés, songeons qu'il est resté fort peu de temps dans chaque place, et qu'il est plus riche d'expérience que d'années. Quant à Chérubin, l'âge que lui donne Beaumarchais — et il précise longuement et donne des raisons morales à ses précisions — il est bien fait pour stupéfier un lecteur du XXe siècle ; cet âge est tel que les comédiennes les plus fraîches, les plus menues et les plus mutines ne peuvent guère arriver à nous en donner l'illusion. Chérubin n'a ni les dix-huit ans que vous lui croyez peut-être, ni les quinze ans auxquels vous seriez portés à descendre, à la rigueur... Songez qu'au XVIIIe siècle l'amour était précoce, dans la littérature comme dans la vie; rappelez-vous les mariages au sortir du couvent, les délicieuses grands-mères de trente-cinq ans et moins, conduisant dans le monde des belles-filles encore adolescentes. Relisez la jolie pièce de Parny, qui se termine par ce vers :

C'est à treize ans qu'il faut aimer.

... et vous aurez tout juste l'âge de Chérubin.

Tout cela nous paraît bien loin de nos mœurs ! Nous vivons dans l'ère de l'avancement à l'ancienneté : le grand Condé gagnant la bataille de Rocroi à vingt-deux ans, Voltaire déjà célèbre à vingt-quatre, et les généraux imberbes de la Convention, et Hugo, chef d'école bien avant la trentaine et Musset sifflé à l'Odéon avant d'avoir atteint sa majorité, tout cela nous étonne et nous scandalise. Entrés plus tard dans la vie active, nous nous donnons plus longtemps l'illusion de la jeunesse et notre notion de « l'âge de l'amour » s'en ressent. Ceux dont les dures nécessités de l'existence ont fait débuter la vie sentimentale vers la quarantième année considèrent volontiers Roméo et Juliette comme un couple d'enfants mal élevés, dont la précocité touche à la dépravation ; ils trouveraient beaucoup plus de saveur et de naturel dans un duo passionné entre Maman Colibri et le Vieil Homme, et se voient servis à souhait quand une fraîche et impertinente ingénue reçoit en récompense, au dénouement d'une pièce à la mode, un quinquagénaire sceptique et bien conservé, qu'elle préfère hautement à tous les jeunes gens, ses contemporains. En attendant qu'à son retour du front, notre admirable jeunesse reconquière, entre autres droits, celui d'être l'âge à la mode, ne tenons pas rigueur à Beaumarchais d'avoir adopté sur ce point la conception traditionnelle de son époque, d'avoir préféré la grâce fraîche d'une matinée de printemps un peu aigre et frissonnante au charme mélancolique et morbide d'un crépuscule d'automne. Sa pièce y gagne en verdeur, en gaieté, en mouvement, en santé robuste et florissante ; ce sont là des qualités qui ont

longtemps passé et passeront longtemps encore pour purement et nettement françaises.

Quant aux personnages eux-mêmes, à leurs caractères, à leurs mœurs, à la société dont ils font partie, sont-ils, eux aussi, bien français? Il n'est guère possible d'en douter. Le léger vernis espagnol dont ils sont recouverts ne doit pas nous faire illusion : pas plus que ceux de *Gil Blas*, ils n'ont pris naissance au delà des Pyrénées ; quand on nous parle de Séville ou de Madrid, c'est bien de Paris qu'il s'agit toujours, et le châeau d'Aguas-Frescas a son site réel en quelque verdoyant paysage de l'Ile-de-France.

C'est bien ce que reconnaissent, et ce dont s'affligent certains censeurs austères : ils voient dans la comédie de Beaumarchais une image, dénuée de flatterie mais non de ressemblance, de la société française à la fin de l'ancien régime ; ils ajoutent que cette société ne s'est guère améliorée, qu'il n'y règne pas beaucoup plus d'ordre et de discipline, et que, depuis bientôt un siècle et demi, le sens de la hiérarchie, du respect et de la décence — assez peu en honneur déjà dans *le Mariage de Figaro* — n'a pas progressé chez nous, tout au contraire.

Je reconnais bien volontiers que *le Mariage de Figaro* n'est point une berquinade ; on n'y prêche pas le respect des autorités officiellement constituées ; on y met en lumière, assez crûment, mais assez gaîment aussi, les infirmités de notre pauvre nature, plutôt que son abnégation et son héroïsme. Le Comte n'est pas un époux parfait, et l'on se demande avec quelque anxiété jusqu'à quand la Comtesse résistera

à la tentation de lui infliger la peine du talion. On peut imaginer une camériste moins délurée que Suzanne, un valet moins impertinent que Figaro, un page plus réservé que Chérubin. La médecine et la justice, puissances respectables, sont représentées fort irrévérencieusement sous les traits de Bartholo et de Brid'oison ; ni Bazile, ni ce vieil ivrogne d'Antonio, ni la revêche Marceline, ni l'effrontée petite Fanchette ne sont des types d'une humanité très relevée. Mais pense-t-on que la société qui nous est dépeinte dans *l'Avare*, *Georges Dandin*, *le Légataire Universel* ou *Turcaret* soit supérieure à celle-ci? Et, si nous accordons à la tragédie le droit de nous intéresser à une humanité invraisemblablement surhumaine, pourquoi refuserions-nous à la comédie celui de nous égayer aux dépens de types qui n'ont rien de rare ni d'exceptionnel, mais qu'elle a délibérément choisis et rassemblés pour tirer de leurs travers et de leurs ridicules d'abondants effets comiques, sans fausser pour cela la vérité psychologique?

Qui oserait prétendre que, dans la vie réelle, le ménage de Polyeucte et de Pauline se rencontre plus souvent que celui du comte Almaviva? Ne voit-on pas quelles précautions Beaumarchais a prises en dessinant le caractère de la Comtesse, de quelles nuances infiniment délicates il a marqué l'affection de l'épouse délaissée pour le petit page, avec quel tact exquis il a saisi et rendu tout ce qu'il y a de presque maternel dans cette tendresse inavouée? Et quant à cette atmosphère amoureuse qui enveloppe toute la pièce, et que maintes critiques ont dénoncée, il est bien vrai que, nous autres Français, nous avons le tort d'avouer

la place que nous faisons à l'amour dans la vie, et le tort plus grand encore d'exagérer cette place dans notre théâtre et dans notre roman : cela nous vaudra toujours la méfiance de quelques très braves gens d'un puritanisme sincère et respectable, et la haine, aussi violente que peu désintéressée, des hypocrites professionnels de tous les pays du monde. Consolons-nous en pensant que nous valons mieux que notre réputation et qu'en matière d'art on taxe volontiers d'immoralité celui qui montre au public une vérité qu'il n'avait pas l'habitude de regarder en face.

Quant à Figaro, personnage central, essentiel et symbolique, ses travers sautent aux yeux : il est d'un individualisme excessif ; il n'a ni le sentiment des distances, ni le respect de l'estampille officielle. Avouons tout bas que tous, tant que nous sommes, nous ne l'avons jamais eu beaucoup ; depuis les auteurs de fabliaux jusqu'à Courteline, nous avons toujours aimé à rire aux dépens de l'autorité et à voir rosser le commissaire... Au reste, si Figaro est animé d'un dévorant besoin de combinaisons et d'intrigues, il ne met du moins sa fertile imagination qu'au service de causes fort louables et, si son amour de l'argent prend parfois des allures un peu déplaisantes, nous ne le voyons jamais ni commettre une bassesse, ni s'aplatir devant une menace. C'est le calomnier que de ne voir en lui que l'ancêtre de Giboyer, de Vernouillet et de Rabagas. En réalité — et M. Lintilhac l'a brillamment montré avant moi — Figaro personnifie à merveille le Français, et surtout le Parisien : mauvaise tête et bon cœur, esprit vif et un peu fan-

faron, frondeur, mais sensible et dévoué, par-dessus tout actif, adroit et spirituel ; travaillant irrégulièrement, mais avec une facilité et une rapidité prodigieuses, se sentant « paresseux avec délices », mais trouvant bien rarement le temps de savourer ces délices-là ; pas toujours en bons termes avec l'autorité, et trop porté à jouer quelque mauvais tour au propriétaire, au concierge, aux huissiers ou aux agents ; mais avec cela serviable et bon, d'une bonté habile et efficace, sans compter que son laisser-aller un peu débraillé n'exclut pas une certaine dignité gouailleuse qui impose le respect à plus d'un pleutre solennel...

Et aujourd'hui, savez-vous où il est, Figaro ? Il est sur le front, n'en doutez pas, et non terré dans quelque prudente « embuscade ». Figaro, c'est la suprême ressource des tranchées, c'est le rayon de soleil dans ces journées mornes et tragiques où le péril sournois vous menace sans répit ; il a retrouvé là le comte Almaviva, brillant officier et, devant le danger commun, toutes les barrières sociales sont tombées entre eux. Figaro, c'est le soldat débrouillard et infatigable, dont la gaîté ranime les courages aux heures les plus sombres ; c'est le petit sergent qui, voyant tous ses officiers tomber autour de lui, rallie sa compagnie et sauve la situation. Et, s'il est blessé, ne le voyez-vous pas dorloté par la comtesse et Suzanne qui, de même que leurs sœurs des salons et des faubourgs, passent la majeure partie de leurs journées dans une ambulance ? Ne les trouvez-vous pas charmantes, toutes deux, sous la cornette blanche, et ne pensez-vous pas qu'il ferait bon être soigné par

elles? C'est bien l'avis de Chérubin ; et voilà sans doute la raison de ses fréquentes visites à Figaro ; celui-ci lui raconte les dures batailles auxquelles il a pris part et l'engage à tourner vers la préparation militaire toute l'ardeur qu'il brûlait de dépenser en des jeux plus folâtres...

Ne voit-on pas que cette société, malgré ses dehors frivoles et son parti pris de se dénigrer elle-même, est meilleure qu'elle ne le paraît ! Nous pourrons sans doute l'améliorer, y introduire plus d'ordre, de régularité et de persévérance dans l'effort ; mais il y règne une atmosphère d'intelligence, de gaîté et de liberté hors de laquelle nous ne saurions vivre. Elle vaut certes mieux que celle où le comte Almaviva est remplacé par un hobereau brutal, où Figaro devient un benêt que l'on mène à coups de trique, où la Comtesse et Suzanne ont perdu toute grâce et toute finesse, où Brid'oison, comblé d'honneurs, excelle à trouver dans des textes vénérables de quoi justifier toutes les violations et toutes les atrocités, où Bazile, enfin, règne tout-puissant, génial directeur d'une entreprise mondiale de calomnie et d'espionnage. C'est pour ne pas être asservis et absorbés par cette société là que nos frères défendent, les armes à la main, notre société à nous, que nous aimons si profondément, malgré ses imperfections. Et c'est encore pour nous, humbles civils de l'arrière, une manière de défendre nos traditions et notre nationalité, que de venir applaudir les chefs-d'œuvre qui constituent notre patrimoine intellectuel. Figaro acclamé par ses arrière-petits-enfants, il n'est pas de spectacle plus patriotique, plus réconfortant et plus français.

F. PONSARD : *LE LION AMOUREUX*

PAR CHARLES MARTEL

Mesdames, Messieurs,

J'aurai cette audace de dire que Ponsard fut un audacieux ; il a osé, en littérature, représenter le bon sens.

Or, au pays de Rabelais, de Montaigne, de Molière, de Béranger, au pays du bon sens, un artiste, un poète risque à s'en recommander de perdre son nom même, de poète et d'artiste.

Quels poètes donc ont chanté, si j'ose dire, le bon sens?

Boileau?

> Tout doit tendre au bon sens...
> Aimez donc la raison ; que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Marie-Joseph Chénier?

> C'est le bon sens, la raison qui fait tout :
> Vertu, talent, génie et goût.

Mais téméraires qui suivez leur doctrine, on ne vous accordera que leur génie, et vous serez tout justement poètes comme Boileau, comme Marie-Joseph Chénier, comme Ponsard.

Cependant l'époque paraissait bien choisie où

François Ponsard fit la manifestation qui lui valut ce titre : chef de l'école du Bon Sens.

C'étaient les derniers temps de la lutte entre les romantiques et les classiques, ceux-ci lançaient leurs suprêmes alexandrins comme on tire ces derniers coups de fusils qui masquent la retraite.

Duvergier de Hauranne avait eu beau prétendre que le romantisme n'était pas seulement un ridicule, mais encore une maladie comme le somnambulisme ou l'épilepsie, les brigands de la pensée, les truands, les barbares l'avaient emporté sur les perruques, les bourgeois, les philistins. Et Népomucène Lemercier pouvait écrire dans un bel élan d'indignation

Avec impunité les Hugo font des vers !

C'est en vain qu'après *l'Henri III et sa cour* de Dumas, dont le succès avait arraché à un admirateur ce cri :

Décidément Racine n'est qu'un polisson !

une pétition avait été adressée au roi Louis-Philippe, signée d'Arnault, auteur de *Marius à Minturnes*, Lemercier, de *Frédégonde et Brunehaut*, Viennet, d'*Arbogaste* — ce Viennet qui se vantant d'avoir écrit un poème de 30000 vers s'attira cette réponse : « Mais il faudra 15 000 hommes pour les lire » — Jouy de *la Vestale* et de ce *Guillaume Tell* où Rossini trouvait à mettre en musique des choses comme celle-ci :

Au château fort que le lac environne
L'attend un supplice nouveau ;
Aux reptiles je l'abandonne
Et leur horrible faim lui répond d'un tombeau.

Vers de digestion... plutôt pénible.

Il n'y manquait que le nom d'Ancelot, celui dont Léon Gozlan donnait cinq actes à lire à ses enfants quand ils n'avaient pas été sages.

Ces messieurs réclamaient, au nom de Corneille et de Racine, l'expulsion des romantiques de la Comédie-Française, prévenant Sa Majesté qu'encore quelques mois et le mal serait sans remède... Le théâtre fondé par Louis le Grand sera tombé au-dessous des tréteaux les plus abjects, ou plutôt le Théâtre-Français aurait cessé d'exister.

Cependant il est une réaction fatale en art qui, au règne d'un genre fait succéder l'avènement ou le retour d'un autre genre, et après ce prodigieux mouvement qui incendia notre théâtre de passion, de vie, de couleur. Le public commençait à se lasser quelque peu du déballage rutilant d'objets de bazar par l'admirable bonisseur Alexandre Dumas, voire de leur transformation en objets d'art immortels par le génie d'Hugo.

Ce bon public semblait s'être un peu blasé sur ces Angelo qui, toutes les nuits entendent marcher dans leur mur, de ces Triboulet qui, faute d'une lanterne, attendent un éclair pour reconnaître dans un sac, leur fille assassinée, de ces Didier nés sur une pierre, de ces Antony qui demandent : « Où y a-t-il du marbre pour poser mon front ? » Et à la question d'une jeune coquette : « Combien de fois avez-vous aimé? répondent. — Demandez à un cadavre combien de fois il a vécu ! qui jurent : « Par ce Dieu que je blasphème, et par ma mère... que je ne connais pas... »

Ah ! ils ne la connaissent jamais leur mère. Ainsi

Gaultier d'Aulnay dira-t-il à Buridan en lui promettant d'accourir à son premier appel :

Fussé-je à prier sur la tombe de ma mère, et plaise à Dieu que je la connaisse un jour !

On finissait par en avoir assez de ces murs qui étouffent les cris, éteignent les sanglots, absorbent l'agonie, assez de ce nombre de dalles ou de marches qu'il faut compter avant d'arriver à la cachette des deux flacons : l'un en or qui donne la vie, l'autre en argent qui donne la mort ; assez de tous ces bandits, de tous ces poignards, de tous ces poisons, de toutes ces antithèses, assez enfin de cet orage, combat du ciel et de l'enfer, qui, fulgurant à travers un vitrail moyenageux, semble le symbole même du romantisme.

Ce bon public montrait à la fin quelques inquiétudes d'un théâtre dont Auguste Vacquerie devait ainsi dépeindre les agréments :

Nous te bercerons mollement dans ta loge où dans ta stalle, nous te laisserons parler en riant à la fille avec laquelle tu vas souper tout à l'heure, quand il y a des femmes sans pain, des ouvriers sans travail, des vieillards sans toit, des malades sans couverture, quand il y a des coups de vent sur la mer, quand l'Amérique dresse ses chiens à la chasse à l'homme, quand le shah de Perse fait écrire son nom sur des têtes vivantes avec leurs dents qu'on leur arrache. Ah ! nous te secouerons, nous te frapperons, nous te réveillerons en sursaut, et tu entendras le râle de ceux que tu laisses mourir, et tu verras les gibets que tu laisses dresser et. tandis que tu regarderas les épaules nues de ta maîtresse, les cadavres te regarderont. et nous inviterons à ton souper l'éternel affamé, le ver de terre ! ! !

Vraiment, il ne faudrait pas avoir le prix de sa stalle pour se refuser pareil plaisir !

Cependant une jeune fille débutait à la Comédie-Française, c'était Rachel. Et le théâtre, qui, les soirs de classique, avait six spectateurs à l'orchestre — le docteur Véron les a comptés — fait, avec *Mithridate* des recettes de 5000 francs. Corneille et Racine renaissent à l'immortalité et la tragédie peut croire qu'elle est sauvée.

Cependant un jeune homme, prix de dissertation française, rimait une Lucrèce en province : c'était Ponsard. Et les classiques peuvent espérer le retour de la victoire, hélas ce n'était que le retour des cendres.

François Ponsard, fils d'un avoué de Vienne (Isère) particulièrement estimé dans sa ville, avait déjà donné à Paris, où il était venu conquérir ses licences d'avocat, un *Manfred*, traduction du poème de lord Byron, mais de l'édition tirée aux frais de l'auteur, trois exemplaires seulement avaient été vendus en six mois.

Peu flatté par ce succès, son père le rappelle à Vienne, mais désespérant bientôt de l'avoir pour successeur, il l'abandonne à sa vocation, et le jeune Ponsard entre à la *Revue de Vienne*. Le programme de cette publication était : *Se rendre utile sans faire de bruit.*

Je n'ai pas besoin de vous dire qu'un tel journal a depuis longtemps cessé de paraître.

D'abord Ponsard sacrifia au romantisme et rompit quelques lances contre l'hydre du perruquinisme, comme disait Gautier. Mais il s'assagit rapidement et tourne tous ses vœux vers un système conciliateur :

Ne serait-il pas beau, écrit-il, qu'un poète surgit qui corrigeât Shakespeare par Racine et complétât Racine par Shakespeare. Déjà il dit dans la *Revue*, ce qu'il répétera dans le *Constitutionnel* : « Je ne suis d'aucun parti, d'aucune école, je n'admets que le souveraineté du bon sens.

Donc, inspiré par un tableau *Lucrèce se poignardant devant le cadavre de Tarquin*, qui égayait la salle à manger familiale, Ponsard écrit sa *Lucrèce*... Mais ici il faut dire que Ponsard avait un ami admirable, Charles Raynaud, qui, poète lui-même, se dévoua tout entier, exclusivement, à la gloire de son ami et concitoyen.

Des poètes comme celui-là, le Bois Sacré n'en est pas encombré.

Ponsard écrit en des vers de gratitude :

Raynaud prit dans ses bras la naissante Lucrèce
Et, l'emportant ainsi qu'un amant sa maîtresse,
Il la promena dans Paris.
Quand il eut entassé miracles sur miracles
Épuisé les dégoûts, renversé les obstacles,
Je vins en recevoir le prix.

D'abord naturellement Raynaud porte la pièce chez Rachel, mais Rachel n'ouvrit pas même le manuscrit.

Alors Raynaud fit les cafés, et notamment ceux qui étaient comme les ouvrages avancés de cet Odéon où il était venu mettre le siège. Il ne fait que passer au Molière, antre du romantisme, mais il installe son quartier général au Tabourey où, rigoureusement classiques, les demi-tasses s'emplissaient selon l'exacte recette de Delille.

De la liqueur au poète si chère
Qui manquait à Virgile et qu'adorait Voltaire.

Le café Tabourey était situé où se trouve maintenant la librairie Flammarion, à l'angle de la rue Vaugirard et juste au-dessous de l'appartement de Jules Janin, qui dans son rez-de-chaussée des *Débats*, professait des opinions sensiblement pareilles à celles du café du rez-de-chaussée.

Raynaud y retrouve Achille Ricourt. C'était un type savoureux de l'époque ; un amateur professionnel. Lireux, le directeur de l'Odéon, disait de lui :

« C'est l'artiste par excellence : il serait homme de lettres s'il n'était peintre, peintre s'il n'était journaliste, journaliste s'il n'était comédien, comédien s'il n'était chanteur; mais on ne connaît pas qu'il ait jamais rien écrit, ni peint, ni joué, ni chanté... » Mais ce Lireux était une mauvaise langue ; n'avait-il inventé d'appeler son comité de lecture : Ma bourriche; les auteurs refusés vous auraient expliqué dequoi cette bourriche était composée. Achille Ricourt avait la spécialité de la découverte, du lançage ; il se vantait d'avoir découvert : Janin, Rachel, Clésinger. C'est lui qui allait découvrir et lancer Ponsard.

Après une lecture faite par Raynaud au Tabourey, on porte le lecteur en triomphe et la pièce à l'Odéon. La Bourriche, je veux dire le comité de lecture, refuse, mais Lireux — qui poursuivait la solution, du problème aujourd'hui si heureusement résolu ; comment remplir la salle de l'Odéon — met quand même en répétition, fait agir auprès des ministres, et *Lucrèce* est représentée.

On l'avait annoncée comme la réponse de la tragédie au drame, comme la réplique de ces *Burgraves* de Victor Hugo qui venaient d'essuyer au Français un

échec attesté par le petit nombre de spectateurs qui se pressaient, ou plutôt, qui ne se pressaient pas aux portes de la Comédie. Et comme l'apparition de la pièce avait coïncidé avec celle d'une comète, la caricature montrait Victor Hugo qui déplorait en regardant les cieux :

Que les comètes aient des queues
Quand les *Burgraves* n'en ont pas.

Les classiques et leurs amis marchèrent pour Ponsard comme les romantiques avaient marché pour Victor Hugo, et le 22 avril 1844 le parterre de l'Odéon connut les scènes de la bataille d'*Hernani* au Théâtre-Français.

Avec Raynaud et Ricourt, le meneur de jeux était Émile Augier, conduisant Jules Barbier, Michel Carré, Adrien Decourcelles, Édouard Fournier, etc... Il y eut des épisodes violents pour des vers calmes, mais personne ne fut assommé comme avait failli l'être l'académicien Parseval de Grandmaison, qui s'avisa de protester doucement quand il crut avoir entendu au lieu de :

Vieillard stupide, il l'aime !
Vieil as de pique, il l'aime !

Le succès ainsi chauffé fut tel que le café Tabourey faillit être débaptisé et s'appeler le café Ponsard.

Mais des hommages plus officiels attendaient le jeune vainqueur : le Roi l'invita à dîner, l'Académie lui vota un prix de 10 000 francs, la croix ne devait pas se faire attendre, et les dames de la Halle, toutes les Lucrèces du pavillon de la volaille et du poisson,

vinrent lui apporter des fleurs qui sentaient leur fruit.

Le retour de Ponsard à Vienne lui valut les honneurs du triomphe, représenté par les félicitations du conseil municipal et la souscription de la chambre des avoués à vingt-cinq exemplaires de *Lucrèce*.

Cependant Ponsard, hissé par les classiques, en posture de lutteur, sur un pavois glissant, n'avait voulu faire œuvre que de transaction : « La littérature, longtemps oscillante, se reposera, dit-il, dans les bienfaits de l'éclectisme... » Se reposera... mot somnolent, très dangereux pour un auteur tragique dramatique.

Justifiant cet éclectisme, Ponsard sera classique par son amour et son respect de l'antiquité, son esprit d'ordre, de clarté, de méthode, classique encore par la simplicité, l'unité sinon la nudité de son action dramatique où la lutte des caractères et des opinions, le plaidoyer pour ou contre remplacent l'imbroglio avec ses virevoltes et ses rebondissements ; il sera classique enfin par le style, où il faudra la correction traditionnelle et la limpidité, mais par le style aussi il sera romantique, car s'il proscrit l'antithèse à double panache ou le choc étourdissant des vocables, il admet et recherche le mot vrai, le mot vivant, le mot propre.

Avec lui, le mouchoir de Desdemone n'est plus un léger tissu, ni le couteau de Virginius un sanglant acier, et ainsi manquera-t-il « à parler Vaugelas ». Ce Vaugelas, grand oracle des classiques, qui défendait l'usage du mot *poitrine*, parce qu'on dit *une poitrine de veau* et que l'image ainsi évoquée est désobligeante quand on parle d'une personne de qualité.

Il se rapprochera du romantisme en rompant avec l'unité de lieu, en recourant aux changements de décor, en s'efforçant de varier les milieux pittoresques. Il rompra même en visière avec les classiques, par cette réforme hardie, la suppression des confidents. Plus de ces malheureux condamnés à essuyer ce que la haute domesticité a de plus pénible. Le type d'ailleurs était condamné, car si on trouve toujours des gens de l'un ou l'autre sexe à qui l'on peut, pour 150 francs par mois, faire faire ses courses et sa correspondance, on n'en trouve plus, depuis l'orphelin de la Chine à qui l'on puisse dire : « Ah ! il faudra aussi écouter le récit de mes amours et avoir l'air de vous y intéresser. Vous aurez raison d'ailleurs d'y prendre intérêt, car si mes histoires finissent mal, vous finirez comme elles et vous aurez l'honneur de partager avec moi le glaive du suicide, le mauvais café, ou le fatal lacet !... » Non, à de telles propositions tous répondraient par ce titre d'une pièce de Tristan Bernard : *les Pieds nicklés* !

C'est grâce à ces accommodements que si *Lucrèce*, adaptation de Tite-Live, est tragédie classique avec songe — et songe avec monstre, un serpent à « l'humide étreinte ».

Il monte et sur mon corps colle ses nœuds glacés.

Lucrèce, en même temps est un drame quasi romantique avec un Brutus qui se réclame d'Hamlet et de Lorenzaccio.

..... Nommez-moi plutôt brute
C'est mon nom. Suis-je pas en effet une brute
Un imbécile, un fou.

Bocage, le créateur d'Antony, devait se trouver chez lui dans ce rôle. Il est vrai que sa manière était opportunément avancée par une extinction de voix qui l'avait fait surnommer le rhume de cerveau de Frédérik Lemaître.

Mais les classiques n'y regardèrent pas de si près et Gautier put déplorer que l'on fit « d'un consciencieux jeune homme un bélier à battre en brèche une gloire que quinze ans d'assauts n'avaient pu entamer.

Au vrai, Ponsard qui cherchait le juste milieu était bien loin d'avoir voulu viser Hugo. Mais quand deux ans plus tard, il donna *Agnès de Méranie*, au Théâtre-Français, on lui fit cruellement sentir qu'un tel milieu était le plus dangereux de tous. Encore que la pièce où est peinte en scènes vigoureuses, d'une versification des plus recommandables, la lutte de la royauté et de la cour de Rome, soit bien supérieure à *Lucrèce*, les romantiques prirent leur revanche, et toutes les critiques dont on accable le théâtre de Ponsard relégué au-dessous de son devancier Casimir Delavigne, furent alors clichées.

Neutre, grisâtre, sans élan créateur, sans marque personnelle, dépourvu de puissance comme d'envolée, ni antique, ni moderne, d'une diction molle, d'un style impersonnel et manquant à ce point d'intérêt dramatique qu'on peut impunément intervertir l'ordre des scènes...

Voilà ton fait, ô poète du bon sens.

Mais le poète ne se décourage pas, et Lamartine ayant fait paraître les *Girondins*, il voit jouer *Charlotte Corday* qui, débattant de hautes idées entre personnages peints de façon à la fois large et soi-

gneuse, mérite de rester comme un noble ouvrage.

Au Théâtre-Français encore, *Ulysse*, une traduction de l'*Odyssée*, où l'intéressant effort du poète s'est porté à rendre Homère à la fois dans sa simplicité et dans son pittoresque, lui valut, malgré tout son mérite, les plus plaisantes critiques. On a même été jusqu'à lui reprocher d'avoir choisi au lieu de l'*Iliade* l'*Odyssée*, œuvre de la vieillesse d'Homère.

« Comment voulez-vous que je sache l'âge d'une taupe, » dit un personnage de la *Cagnotte*.

Mais celui d'Homère, comment le saurions-nous, quand on ne sait même pas s'il a existé le poète auquel on assigne sept villes différentes comme lieu de naissance, d'où le calembour célèbre : *Homère, poète aveugle, atteint de sept cités, qui se disputent la gloire de lui avoir donné le jour.*

La parodie s'empara d'*Ulysse*. On voyait le spectateur qui, au moment d'entrer au théâtre, passait une sorte d'examen.

Monsieur sait-il le grec? — Monsieur pourra-t-il suivre mot à mot la traduction de M. Ponsard? — Monsieur a-t-il apporté son *Odyssée*? — Monsieur a-t-il pris son dictionnaire grec? Oui? Alors Monsieur est sûr de bien s'amuser !

Et comme Ponsard, à ce passage « les bergers amènent la victime la plus grasse, un cochon de cinq ans », avait employé le mot propre, les parodistes donnèrent ce sous-titre à *Ulysse* : *le Porc épique*.

Puis Ponsard s'attaque à la comédie et fait jouer l'*Honneur et l'argent* qui fut un des grands succès de l'Odéon. Le public goûta fort une leçon de probité rimée d'honnête manière et prit un intérêt ver-

tueux au malheur du bon jeune homme... qui n'avait pas dîné pour s'acheter des gants.

Napoléon III écrivit à l'auteur pour le féliciter « d'avoir combattu par l'inspiration des sentiments les plus nobles, le funeste entraînement du jour ».

Et la flétrissure faisait son effet, car Ponsard reçut une lettre d'un capitaliste lui mandant de Londres, qu'ayant lu sa pièce, il expédiait par télégraphe l'ordre de vendre toutes ses actions en portefeuille, afin que désormais aucune spéculation ne puisse plus être faite pour son compte sur ces valeurs...

Malheureusement la lettre de Londres commençait par ces mots : « Je suis Marseillais... »

Une seconde comédie, sur le même sujet, la *Bourse*, n'eut pas, à beaucoup près, le succès de la première. « On a dit qu'elle était tout juste divertissante comme un bulletin financier », et M. Nisard, répondant au discours de réception de Ponsard à l'Académie — il succédait à Baour-Lormian, — put prétendre, non sans finesse, que, s'il manquait quelque chose aux comédies de M. Ponsard, cela venait de ce que l'auteur travaillait en province :

Cela est bon pour la tragédie, les héros de l'histoire peuvent venir visiter le poète dans sa province, mais les héros de comédie, plus exigeants, veulent qu'il vienne lui-même les voir à Paris et reste à vivre en leur compagnie.

Enfin, et ce sera sa dernière production, avant un *Galilée*, où il sembla que le poète ait voulu affirmer sa foi dans la science, il donne ce *Lion amoureux*, dont vous allez voir la représentation.

La pièce fut créée au Théâtre-Français en 1866,

seize ans après cette *Charlotte Corday*, à laquelle il semble faire pendant.

Vous trouverez dans cette histoire d'un héros républicain, amoureux d'une aristocrate bien digne d'ailleurs d'être aimée, toutes les caractéristiques du talent de Ponsard avec ses qualités et ses défauts.

Une intrigue simple jusqu'à la médiocrité où la situation se prolonge et se recommence, avec un dénouement trop heureux et facilité par une subtilité juridique, à quoi se prête un général Hoche étrangement débonnaire.

Une reconstitution intéressante d'époque et de milieu avec l'inconvénient de faire d'une figure comme celle de Hoche un personnage secondaire, une sorte de comparse que vous verrez s'éclipser discrètement pour laisser la place à la scène d'amour. Un délicat hommage à l'antiquité — je vous recommande le couplet du comte de Veaugris — singulièrement facilité par l'époque de la pièce, qui est celle d'une révolution où tout était imité de l'antique.

Vous retrouverez encore des influences romantiques :

> Et les rugissements de cette tribune fauve
> Étouffant les caquets de l'élégant alcôve.

Le lion amoureux avec une tribune fauve, c'est presque le lion superbe et généreux de Victor Hugo. Vous reconnaîtrez le côté classique à de belles imitations de Corneille, et à des tirades bien frappées...

Ah ! pour des tirades, il y en a dans le théâtre de Ponsard. Et ses acteurs devaient non seulement savoir parler beaucoup, mais encore écouter longtemps.

Mais ce n'est pas Ponsard qui a inventé les tirades et ce n'est pas lui qui a dit dans la *Légende des Siècles* :

> Vérone se souvient d'un vieillard qui parla
> Pendant quatre jours, grave et seul, dans la Scala !

(Il ne s'agit pas de moi, j'ai fini !)

Ainsi vous applaudirez la tirade de Hoche sur la conciliation, la pensée de la pièce s'y annonce : rendre justice à tous les partis. Et vous acclamerez la célèbre tirade où Humbert, le lion républicain, fustigeant la jeunesse dorée et les muscadins venge les patriotes. On n'ose plus guère parler de la froideur de Ponsard après ces vers vibrants sur la défense nationale dont vous sentirez toute l'émouvante actualité. Un collectionneur a compté que dans ses comptes rendus de la première, la presse, tant de Paris que de la province, avait employé soixante-quatre fois l'expression : « Bien rugi, lion ».

Oui, bien rugi, car un journal rapportait l'autre jour qu'à une représentation où assistait M. de Bismarck, les vers sur les Prussiens battus par nos volontaires firent rentrer le ministre de Guillaume Ier dans l'ombre de sa baignoire.

Certes vous aurez plaisir à cette pièce et vous apprécierez ce théâtre qui de l'avis de toutes les critiques fut celui d'un honnête homme. Honnête dans une existence qui n'a été exempte ni de traverses, ni de malchances, mais où toujours Ponsard garda intacte sa réputation de haute probité morale — un duel — à conditions sévères fit voir à Taxile Delord, directeur du *Charivari*, comment le poète

conciliateur permettait qu'on touchât à cette réputation-là ; honnête dans une carrière littéraire où jamais il n'a cherché, flattant le public, le succès dans l'actualité scandaleuse, mais toujours défendu les idées généreuses et libérales.

En fin de compte, disait Janin, c'est si rare et si charmant un écrivain sans tapage, un véritable et sincère écrivain. Comme le succès du *Lion amoureux* vous fait oublier les pornographies en couplets, en danses, en chansons, ces choses immondes et sans noms, ces nudités sales qui font que l'honnête homme, en passant, tourne la tête....

Ces lignes, mesdames et messieurs, n'ont pas été écrites avant la guerre, au moment des déshabillés, du tango, ni alors qu'un certain théâtre trop dédaigneux de l'excellent conseil de Ponsard dans *Charlotte Corday* :

Ne parlons pas plus mal de nous que l'étranger.

présentait, comme échantillons de notre société française, des êtres perdus de vice ou détraqués par des passions malsaines.

Mais l'événement formidable a montré ce que nous sommes et quand vous entendrez ces deux vers qui terminent la pièce :

Quand pourrons-nous, cherchant de moins tristes succès
Sous les mêmes drapeaux ranger tous les Français,

vous aurez le droit d'être fiers en pensant que ce souhait d'union sacrée s'est magnifiquement réalisé, et quelle France s'est levée contre le barbare, une et indivisible ! !

TABLE DES CONFÉRENCES

Cinna (Corneille). — *Le Légataire universel* (Regnard), par Camille Le Senne 1
Nicomède (Corneille), par Marius Roustan 16
Les Femmes savantes. — *Les Précieuses ridicules* (Molière), par Léo Claretie 31
L'Ecole des maris (Molière). — *La Bonne Mère* (Florian), par Ch. Chabault 65
Le Misanthrope (Molière). — *Les Sincères* (Marivaux), par J. Ernest-Charles 77
Andromaque (Racine), par Paul Souday 98
Le Bourgeois gentilhomme (Molière), par Fr. Funck-Brentano. 120
Les Fourberies de Scapin (Molière). — *Phèdre* (Racine), par Léopold-Lacour 139
Esther (Racine), par N.-M. Bernardin 167
La Gageure imprévue (Sedaine). — *La Partie de chasse de Henri IV* (Collé), par H. Welschinger 189
Une Famille au temps de Luther (Casimir Delavigne). — *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais), par Marc le Goupils 213
Le Mariage de Figaro (Beaumarchais), par F. Gaiffe 236
Le Lion amoureux (F. Ponsard), par Ch. Martel 254

IBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ.

Réseau de bibliothèques
Université d'Ottawa
Échéance

Library Network
University of Ottawa
Date Due

00

a39003 012932926b